THE PAINTED PAST

LE PASSÉ EN PEINTURE

87-00082/

THE PAINTED PAST

Selected paintings
from the Picture Division
of the Public Archives of Canada

LE PASSÉ EN PEINTURE

Un choix d'oeuvres
de la Division de l'iconographie
des Archives publiques du Canada

Texts by Textes par

Sylvia A. Antoniou

Lydia Foy

Martha Marleau

Douglas E. Schoenherr

Diane Tardif-Côté

Public Archives Canada Archives publiques Canada

Cover: left to right, details of Cat. Nos. 6, 34, 10, 29, 26, 1, and 38.

Reproductions de la couverture : de gauche à droite, détails des nos 6, 34, 10, 29, 26, 1, et 38 du catalogue.

Canadian Cataloguing in Publication Data

Public Archives Canada. Picture Division.
The painted past : selected paintings from the Picture Division of the Public Archives of Canada - Le passé en peinture : un choix d'oeuvres de la Division de l'iconographie des Archives publiques du Canada

Text in English and French in parallel columns.
DSS cat. no. SA2-148/1984
ISBN 0-662-53158-2 : Free

1. Public Archives Canada. Picture Division--Catalogs. 2. Painting, Canadian--Ontario--Ottawa--Exhibitions. I. Antoniou, Sylvia. II. Public Archives Canada. III. Title. IV. Title : Le passé en peinture.

N910.072P83 1984 759.11'074'011384 C84-097006-4E

Données de catalogage avant publication (Canada)

Archives publiques Canada. Division de l'iconographie.
The painted past: selected paintings from the Picture Division of the Public Archives of Canada - Le passé en peinture : un choix d'oeuvres de la Division de l'iconographie des Archives publiques du Canada

Texte en anglais et en français sur 2 col.
Cat. MAS nº SA2-148/1984
ISBN 0-662-53158-2 : Gratuit

1. Archives publiques Canada. Division de l'iconographie--Catalogues. 2. Peinture canadienne--Ontario--Ottawa--Expositions. I. Antoniou, Sylvia. II. Archives publiques Canada. III. Titre. IV. Titre : Le passé en peinture.

N910.072P83 1984 759.11'074'011384 C84-097006-4F

©Minister of Supply and Services Canada 1984
Catalogue No. SA2-148/1984
ISBN 0-662-53158-2

©Ministre des Approvisionnements et Services Canada 1984
Nº de catalogue SA2-148/1984
ISBN 0-662-53158-2

ACKNOWLEDGEMENTS

Many people have worked energetically to mount this exhibition on very short notice. Throughout the operation Mr. Georges Delisle, Director of the Picture Division, has been a constant source of help and encouragement. Mr. Jim Burant, Chief of the Collections Management Section, and Mr. Auguste Vachon, Chief of the Medal, Heraldry and Costume Section, have both been generous in sharing their expertise with us. Within the Picture Division, the following colleagues have been particularly helpful: Ms. Lucie Dorais, Mr. Gilbert Gignac, and Ms. Susan Porteous. A special thank you must go to Ms. Denise Fardais and Ms. Louise Pilon who carefully typed the manuscript. Without the dedicated assistance of Picture Conservation and particularly Ms. Barbara Klempan, the exhibition could never have been realized. Mr. Ray Voyer of Fabrication Services deserves credit for the excellent frames which he constructed. We are grateful to Ms. Jolan Kiss of Exhibition Services for the design of the exhibition room and to Mr. Glenn Massey of Reprography for undertaking special photography. Our editors at Publications Division dealt efficiently with a constant stream of text, as did our Translation Units. Mr. Yves Marcoux and his colleagues at the Public Archives Library were as usual very helpful. Mr. Ed Dahl, Chief of the Early Canadian Cartography Section of the National Map Collection, shared his wide knowledge of early maps with us. Many other colleagues in museums and government departments, unfortunately too many to name individually, were consulted and provided valuable information. To all of them, our sincere thanks. Finally we must acknowledge several generations of staff in the Picture Division who have conscientiously built up our research files to the point where they could serve as the foundation for the essays in this catalogue.

REMERCIEMENTS

Beaucoup de gens ont travaillé avec ardeur à monter cette exposition dans un délai très court. M. Georges Delisle, directeur de l'Iconographie, nous a prodigué aide et encouragement durant tout le projet. M. Jim Burant, chef de la Gestion des collections, et M. Auguste Vachon, chef de la Section des médailles, de l'héraldique et du costume, nous ont fait partager leurs connaissances. A la Division de l'iconographie, M^lles^ Lucie Dorais et Susan Porteous et M. Gilbert Gignac nous ont apporté leur précieuse collaboration. Nous désirons remercier tout spécialement M^lle^ Denise Fardais et M^lle^ Louise Pilon pour avoir dactylographié la plus grande partie du manuscrit. Sans l'aide de la Division de la restauration des peintures et estampes, et notamment de M^lle^ Barbara Klempan, l'exposition ne se serait jamais concrétisée. Nous remercions M. Ray Voyer des Services de fabrication pour les très beaux cadres, M^me^ Jolan Kiss des Services d'exposition pour l'aménagement de la salle d'exposition et Glenn Massey de la Reprographie pour les photographies spéciales. Nous sommes aussi redevables aux éditeurs de la Division des publications, et au Service de la traduction. Comme d'habitude, M. Yves Marcoux et ses collègues de la Bibliothèque des Archives publiques nous ont été d'un grand secours. M. Ed Dahl, chef de la Section de la cartographie canadienne ancienne de la Collection nationale de cartes et plans, nous a fourni des cartes concernant nos tableaux. Nous ne pouvons malheureusement nommer tous les employés des musées et des autres ministères qui ont collaboré, mais nous tenons à les remercier tous très sincèrement. Enfin, nous devons souligner le travail de plusieurs générations d'employés qui se sont succédés à la Division de l'iconographie et qui ont établi des dossiers de recherche facilitant la rédaction du présent catalogue.

INTRODUCTION

To the average person, the word "archives" usually evokes a collection of manuscripts and papers. The Concise Oxford Dictionary defines it as a "place in which public records are kept." While the Public Archives of Canada does, of course, fulfil this traditional function, its holdings as a "total archives" include a wide variety of other media not usually found in the more conventional archival repositories.

It might come as a surprise to some to discover that the Picture Division of the Public Archives has a large collection of oil paintings -- approximately one thousand, together with a great many watercolours, drawings and prints -- which have been assembled over the last seventy-five years to form a comprehensive collection of documentary art. Since the Public Archives is not an exhibiting institution in that selections from its holdings are not permanently on display within its building, its collection of documentary art has not received the public recognition it deserves. It is therefore very appropriate that forty of our most interesting paintings have been selected for the exhibition The Painted Past -- the first time this part of our collection has been exhibited as a group. We are also pleased that these historical pictures will reach a wider public, including students and teachers, through a slide set.

Documentary art may be defined as works of art which have been collected primarily because of the importance of their subject matter. Since the depiction of the visual world was the very foundation of all Western art from the Renaissance to the early years of the twentieth century, when totally non-objective or non-figurative art was first produced, all art in the recorded history of Canada up to the present century may be said to be documentary in this most basic sense. Similarly, all art has aesthetic claims varying in degree from the masterpiece of the great genius to the humble effort of the Sunday dauber. The point is that it is not possible, or even desirable, to make a clear distinction between the value of the documentary content and the aesthetic merit of a work, as if one could exist in absolute isolation from the other.

It used to be assumed that documentary art, almost by definition, had little or no artistic quality, but no one would seriously defend such a notion today. What was considered just a few decades ago as suitable only for an archives is now eagerly sought-after by the major Canadian galleries. In response to the current rush to add, for example, works by the major military topographers to art collections across the country, the Picture Division can happily count the thousands of examples that it has conscientiously amassed ever since Sir Arthur Doughty was appointed Dominion Archivist in 1904. Fashions and taste in art collecting are in continual flux, and each year brings to the fore significant artists whom our fathers and grandfathers consigned to oblivion. It is no longer assumed that works of art with significant historical subject matter, or iconography, to use the official art historical term, are automatically inferior as aesthetic objects. A considerable number of paintings in the present selection -- the Hinds, Ropers, Krieghoffs, Hopkins, Hamel, and Rutherford, to name a few -- are important achievements in the

INTRODUCTION

Pour le commun des mortels, le mot "archives" évoque habituellement une collection de manuscrits et de papiers. Le Grand Dictionnaire universel... de Pierre Larousse le définit comme une "collection de documents manuscrits ou imprimés concernant l'histoire d'un État, d'une ville, d'une administration, d'une communauté, d'une famille". Les Archives publiques du Canada conservent évidemment de tels documents, mais ne se limitent pas aux "papiers" proprement dits : les supports y sont beaucoup plus variés que dans les dépôts d'archives traditionnels.

D'aucuns seront surpris d'apprendre que la Division de l'iconographie des Archives publiques possède une vaste collection de peintures à l'huile d'environ 1 000 tableaux, de même qu'un nombre considérable d'aquarelles, de dessins et d'estampes qui s'accumulent depuis soixante-quinze ans pour former une collection fort complète d'art documentaire. N'étant pas un musée, les Archives publiques n'exposent pas en permanence les oeuvres qu'elles possèdent, et le public a rarement la chance d'apprécier cet art documentaire. L'exposition Le Passé en peinture vient donc combler une lacune, car elle regroupe quarante de nos tableaux les plus intéressants et les montre pour la première fois collectivement. Ces tableaux historiques rejoindront un public encore plus vaste - y compris étudiants et enseignants - grâce à un jeu de diapositives.

L'art documentaire, ce sont les oeuvres d'art qui sont sélectionnées principalement pour ce que leurs sujets nous apprennent. On sait que la représentation du monde visuel a été le fondement de l'art occidental depuis la Renaissance jusqu'au début du XX^{e} siècle, époque où des oeuvres non figuratives ont fait leur première apparition. En ce sens, toute oeuvre d'art représentant l'histoire canadienne et produite avant le présent siècle est de l'art documentaire. Par ailleurs, même si c'est avant tout le sujet qui intéresse l'archiviste, ces oeuvres possèdent une valeur esthétique souvent manifeste qui varie selon qu'on admire le tableau d'un grand maître ou qu'on assiste aux humbles efforts d'un peintre du dimanche. Si bien qu'il n'est pas possible, ni même souhaitable, d'établir une distinction entre l'aspect documentaire et la valeur esthétique d'une oeuvre, car les deux sont intimement liés.

On a longtemps considéré que l'art documentaire était dépourvu de qualités artistiques, mais personne n'oserait plus faire une telle affirmation de nos jours. Ce qui allait dormir dans les dépôts d'archives il y a vingt ou trente ans fait maintenant la convoitise des grands musées d'art canadiens. L'intérêt nouveau, par exemple, pour les oeuvres des topographes militaires réjouit la Division de l'iconographie, car elle possède des milliers de spécimens accumulés depuis la nomination de sir Arthur Doughty au poste d'archiviste fédéral en 1904. Les modes et les goûts évoluent continuellement dans le domaine des arts et, chaque année, des artistes relégués aux oubliettes par nos ancêtres refont surface. Il n'est plus question de prétendre que les oeuvres d'art illustrant un sujet historique ou iconographique sont automatiquement inférieures du point de vue esthétique. Bon nombre des quarante tableaux choisis constituent des jalons importants

history of Canadian art and could easily find a place of honour in our most prestigious art museums.

The Picture Division therefore straddles two worlds, that of an archival image-bank and that of a gallery of beautiful pictures. Our allegiance is a dual one, and our professional personality a composite. Through exhibitions such as this one, more and more Canadians are coming to recognize the extraordinary importance of the Public Archives collections of early Canadian art, which are by far the largest and most comprehensive in the country. Each year more and more of our works of art are requested as loans to major exhibitions -- nearly 250 works were borrowed by thirty-two institutions last year alone.

Being an introduction to our painting collection, The Painted Past is divided into five small thematic groups, designed to illustrate the range and scope of our holdings and to emphasize how paintings may be regarded as historical documents as well as works of art in their own right. The first group, which concerns Wolfe and Quebec (Cat. Nos. 1-7), shows how European and American artists who never set foot in Canada have contributed to the development of Canadian iconography. In addition to portraits of Louis XV, George III, Wolfe, and Saunders, this section contains two rare views of Quebec as it appeared at the time of the Conquest, painted by Dominic Serres after on-the-spot drawings by Richard Short.

In the second group (Cat. Nos. 8-21), a selection of topographical views gives us the chance to see how artists viewed our country in the nineteenth century from Halifax, Montreal, Ottawa, Goderich, and Niagara Falls to the Prairies and Victoria, including a magnificent landscape by Edward Roper showing an Indian cemetery on the Fraser River.

Forming the centre-piece of the exhibition are some of our most popular pictures (Cat. Nos. 22-26), three celebrated Krieghoffs of habitant life and two exciting canoe scenes by Frances Anne Hopkins, which have become classics of Canadian art and almost signature pieces of the Public Archives of Canada.

For many years we have been collecting portraits of distinguished Canadians and now possess the nucleus of a National Portrait Collection. A small sampling of these portraits is featured in the fourth group (Cat. Nos. 27-31), which includes portraits of Sir John A. Macdonald and his first wife Isabella, a superb oil sketch of Sir Robert Borden by Sir William Orpen, and a charming portrait of a young man of the Taché family, by Théophile Hamel.

Another strength of our collection is presented in the final section, devoted to representations of Canada's native peoples (Cat. Nos. 32-40). Here the spectacular "Four Indian Kings" by John Verelst are combined with an enigmatic Micmac family, Paul Kane's "Indian Encampment at Georgian Bay," and two visual records of historic meetings between the Indian and the white man, Sydney Prior Hall's "Crowfoot Addressing the Marquis of Lorne: Pow-wow at Blackfoot Crossing, Alberta, on September 10, 1881," and Rutherford's "The Surrender of Poundmaker to Major General Middleton at Battleford, Saskatchewan, on May 26, 1885." For the history

dans l'histoire de l'art canadien; signés Hind, Roper, Krieghoff, Hopkins, Hamel, Rutherford, etc., ils pourraient facilement trouver une place d'honneur dans nos musées d'art les plus prestigieux.

La Division de l'iconographie a donc en quelque sorte deux visages : celui d'une banque d'images d'une part et celui d'une riche galerie d'autre part. Cette réalité nous oblige à développer une double personnalité professionnelle. Les Canadiens reconnaissent de plus en plus l'extraordinaire importance de notre collection d'art canadien ancien, de loin la plus grande et la plus complète au pays. Chaque année, un nombre croissant de nos oeuvres sont prêtées pour d'importantes expositions (l'an dernier seulement, 32 établissements ont emprunté près de 250 oeuvres) et il nous est parfois possible, comme dans la présente exposition, de montrer dans notre propre édifice quelques-uns de nos plus beaux joyaux.

Le Passé en peinture se veut une introduction à la collection de tableaux de la Division de l'iconographie. Cette exposition se divise en cinq groupes thématiques conçus pour illustrer l'étendue de nos fonds et prouve que nos peintures sont à la fois des documents historiques et des oeuvres d'art à part entière. Le premier groupe concerne Wolfe et Québec (nos 1 à 7 du catalogue); il montre comment des artistes européens et américains qui n'étaient jamais venus au Canada ont contribué au développement de l'iconographie canadienne. En plus des portraits de Louis XV, George III, Wolfe et Saunders, cette section contient deux vues assez rares de Québec au moment de la Conquête : il s'agit des peintures de Dominic Serres d'après les dessins de Richard Short.

Dans le deuxième groupe (nos 8 à 21 du catalogue), un choix de vues topographiques nous permet de voir comment certains artistes ont perçu notre pays au XIXe siècle, depuis Halifax, Montréal, Ottawa, Goderich et les chutes Niagara jusqu'aux Prairies et à Victoria, sans oublier ce magnifique cimetière indien en bordure du Fraser peint par Edward Roper.

Quant à la partie centrale de l'exposition, nous avons décidé de regrouper quelques-uns de nos tableaux les plus populaires (nos 22 à 26 du catalogue), c'est-à-dire trois Krieghoff dépeignant la vie des paysans d'autrefois et deux magnifiques scènes de canotage signées Frances Anne Hopkins, qui sont devenues des classiques de l'art canadien et presque des attributs des Archives publiques du Canada.

Nous collectionnons depuis longtemps des portraits de nos grands Canadiens et c'est un échantillonnage de ceux-ci qu'on retrouve dans le quatrième groupe (nos 27 à 31 du catalogue) : portraits de sir John A. Macdonald et de sa première femme Isabella, superbe esquisse à l'huile de sir Robert Borden par sir William Orpen, et charmant portrait d'un jeune homme de la famille Taché signé Théophile Hamel.

Un autre point fort de notre collection est présenté dans la dernière section consacrée aux autochtones du Canada (nos 32 à 40 du catalogue). Les quatre fameux portraits des Rois Indiens de John Verelst s'y retrouvent en compagnie d'un tableau énigmatique d'une famille micmaque, du

buff, there is much to study and research in these forty paintings; for the art lover, there is much to enjoy.

Douglas E. Schoenherr
Chief
Documentary Art Section
Picture Division

"Campement indien à la baie Georgienne" de Paul Kane et de deux documents rappelant des rencontres historiques entre Blancs et Indiens : "Crowfoot s'adressant au marquis de Lorne : Assemblée d'Indiens à Blackfoot Crossing, Alberta, le 10 septembre 1881" de Sydney Prior Hall et "Poundmaker rendant les armes au major-général Middleton à Battleford, Saskatchewan, le 26 mai 1885" de Rutherford. En un mot, une quarantaine de tableaux qui sauront combler autant les mordus d'histoire que les amateurs d'art.

Douglas E. Schoenherr
Chef
Section de l'art documentaire
Division de l'iconographie

1. Studio of Louis-Michel VAN LOO (1707-1771)
Portrait of Louis XV, after 1761
Oil on canvas
198.3 x 142.5 cm (78-1/16 x 56-1/8 in.)
The Northcliffe Memorial Collection
Presented in 1923 by Sir Leicester Harmsworth, bart., in memory of his brother, Alfred Charles William Harmsworth, Viscount Northcliffe
Negative No.: C-604

In 1759, about two months after the fall of Quebec, Louis XV approved a preparatory drawing for a splendid state portrait which he had commissioned from Louis-Michel Van Loo, now considered perhaps the best of the Van Loo family of painters.

The finished portrait, eight feet high and six feet wide, was exhibited in the Salon of 1761, where it enjoyed a considerable success and was judged a good likeness of the King, who was fifty-one years old that year. As a vehicle of royal propaganda proclaiming the power of France and the splendour of the King, Van Loo's picture was then reproduced in multiple versions for distribution throughout Europe and the French Empire. A signed replica was given to the English ambassador, the Duke of Bedford. Two half-size versions were made for the Marquise de Pompadour. Even Gobelin tapestries of the portrait were woven, one of which was presented to the King of Denmark. The image was further disseminated by means of reproductive prints. There was, of course, no question of sending a copy of the new portrait to Canada, but it is noteworthy that in 1735 a portrait of Louis XV as a young man was ordered from the Parisian copyist and art dealer André Tramblin and sent to Quebec, where it was placed in the Salle du Conseil. It is possible that this portrait was a copy of an original by Louis-Michel's father, Jean-Baptiste Van Loo.

One of numerous painted versions of Louis-Michel's original that have survived to the present day, the slightly reduced replica in the collection of the Public Archives was apparently sent to Saint-Domingue (San Domingo, Hispaniola) and was in Government House there when John Graves Simcoe was appointed Governor in 1796, after his term as Lieutenant-Governor of Upper Canada. On his return to England in 1797, Simcoe evidently carried the portrait off with him, for it was still in the Simcoe family estate at Wolford when it was sold in 1922.

One could hardly imagine a more effective image of French gloire. We see Louis XV standing in the Coronation regalia, grandly posed beside the throne, which is no less sumptuously upholstered that the King himself. His suit of white satin and lace is almost hidden under a magnificent blue velvet mantle, richly embroidered with fleurs-de-lis and lined with ermine. Diderot, who was struck by the beauty of Van Loo's original portrait, thought that the cascades of ermine tended to reduce the stature of the figure. About his shoulders the King wears the collars and badges of two prestigious orders -- the Order of the Golden Fleece, almost obscured under his lace cravat, and lower down on his chest, the Order of the Holy Ghost. The white enamel dove of the Holy Ghost may be seen in the centre of an eight-pointed cross. In his right hand, he holds an inverted sceptre and in his left, a hat with a profusion of white

1. Atelier de Louis-Michel VAN LOO (1707-1771)
Portrait de Louis XV, après 1761
Huile sur toile
198,3 x 142,5 cm (78 1/16 x 56 1/8 po)
Collection Northcliffe
Offert en 1923 par sir Leicester Harmsworth, baronnet, à la mémoire de son frère, Alfred Charles William Harmsworth, vicomte de Northcliffe
N° de négatif : C-604

En 1759, environ deux mois après la chute de Québec, Louis XV approuvait le dessin préparatoire d'un magnifique portrait d'apparat qui avait été commandé à Louis-Michel Van Loo, probablement considéré aujourd'hui comme le meilleur des peintres de la famille Van Loo.

Une fois terminé, ce portrait de huit pieds sur six fut exposé au Salon de 1761 où il obtint un vif succès; on lui trouvait une grande ressemblance avec le Roi, à l'époque âgé de cinquante et un ans. Véhicule de la propagande royale proclamant la puissance de la France et la splendeur du Roi, la peinture de Van Loo fut par la suite reproduite en plusieurs versions, lesquelles furent distribuées partout en Europe et dans l'Empire français. L'ambassadeur d'Angleterre, le duc de Bedford, en reçut une réplique signée, tandis que l'on fit parvenir deux versions réduites à la marquise de Pompadour. Les Gobelin s'inspirèrent même de ce portrait pour en faire des tapisseries dont une fut offerte au roi du Danemark. Des gravures contribuèrent elles aussi à la diffusion de l'image. Malgré qu'il n'eut évidemment pas été question d'envoyer une copie du nouveau portrait au Canada, il est intéressant de noter qu'un portrait du jeune Louis XV fut commandé en 1735 au négociant d'art et copiste parisien, André Tramblin, puis expédié à Québec où il fut installé dans la Salle du Conseil. Il est possible que ce portrait ait été une copie de l'original peint par Jean-Baptiste Van Loo, le père de Louis-Michel Van Loo.

La réplique quelque peu réduite de la collection des Archives publiques, une des nombreuses reproductions de l'original de Louis-Michel Van Loo existant encore aujourd'hui, avait apparemment été expédiée à Saint-Domingue (Hispaniola) et se trouvait dans la résidence du gouverneur en 1796 lorsque John Graves Simcoe, accédant à ce rang, y emménagea après avoir rempli les fonctions de lieutenant-gouverneur du Haut-Canada. Lors de son retour en Angleterre en 1797, Simcoe avait de toute évidence emporté le portrait, puisqu'il était toujours en la possession de sa famille à Wolford, au moment de la vente en 1922.

Il serait difficile d'imaginer un emblème plus représentatif de la gloire française. Louis XV est peint debout dans toute la splendeur réservée à son rang, posant majestueusement près d'un trône d'une somptuosité digne du Roi lui-même. Son costume de satin blanc et de dentelle est presque dissimulé par un magnifique manteau de velours bleu, fourré d'hermine et richement rebrodé de fleurs de lis. Diderot, qui fut frappé par la beauté de l'oeuvre originale, eut l'impression que les flots de fourrure écrasait la silhouette de Louis XV. Le Roi porte les colliers et insignes de deux ordres prestigieux : celui de la Toison d'or, à peine perceptible sous le jabot de dentelle, et plus bas sur la poitrine celui du Saint-Esprit, dont le

plumes that partly hides his ceremonial sword. To his right stands the crown and the "hand of justice" on an embroidered cushion. It is fascinating to discover that the King himself authorized the loan of the royal regalia to Van Loo for the purpose of including them in the picture.

The whole scene unfolds in a corner of a palace, indicated by the impressive columns and billowing red draperies that carry the rhythms of the ermine cloak upward towards the Royal Arms of France, crowning what is apparently the original frame. Unperturbed by the imminent loss of New France to the English, Louis XV stares out confidently from his all-powerful position into an apparently immutable future, although his own reputed prediction was somewhat less optimistic: "Après moi le déluge."

This fine portrait remains a potent and evocative reminder of French aspirations and achievements in the New World.

D.E.S.

References

Bénézit, E. "Loo (Louis-Michel van)." Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. New ed., vol. 6. Paris: Gründ, 1976, pp. 731-732.

Cathelineau, Emmanuel de. "Le portrait de Louis XV à Québec." Nova Francia, vol. 5, no. 2 (1939), pp. 76-85.

Maumené, Charles, and Louis d'Harcourt. Iconographie des rois de France, vol. 2 (Louis XIV, Louis XV, Louis XVI). Archives de l'art français, published by La Société de l'histoire de l'art français, nouvelle période, vol. 16. Paris: Armand Colin, 1932.

Rosenberg, Pierre. The Age of Louis XV: French Painting 1710-1774. Toledo, Ohio: The Toledo Museum of Art, 1975.

symbole, une colombe d'émail blanc, se détache au centre d'une croix à huit pointes. Il tient dans la main droite un sceptre renversé, et dans la gauche un chapeau foisonnant de plumes blanches qui masquent en partie son épée de cérémonie. A sa droite, la couronne et la "main de justice" reposent sur un coussin brodé. Fait intéressant, ce serait le Roi lui-même qui aurait permis à Van Loo d'emprunter les insignes de la royauté pour les peindre.

Le décor est celui d'un château comme l'indiquent les immenses colonnes et le flot de draperies rouges. Le mouvement de ces dernières prolonge les ondulations de la grande cape fourrée d'hermine vers les armoiries royales de France qui couronnent ce qui, apparemment, serait le cadre original. Imperturbable devant l'imminente perte de la Nouvelle-France aux mains des Britanniques, Louis XV, dans toute sa majesté, jette un regard confiant vers un futur en apparence immuable, lui qui avait pourtant dit : "Après moi le déluge".

Ce magnifique portrait rappelle toujours avec éloquence les aspirations et les réalisations françaises au Nouveau Monde.

D.E.S.

Sources

BÉNÉZIT, E., "Loo (Louis-Michel van)", Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, nouv. éd., vol. 6, Paris : Gründ, 1976, p. 731-732.

CATHELINEAU, Emmanuel de, "Le portrait de Louis XV à Québec", Nova Francia, vol. 5, n° 2 (1939), p. 76-85.

MAUMENÉ, Charles, et HARCOURT, Louis d', Iconographie des rois de France, vol. 2 (Louis XIV, Louis XV, Louis XVI), archives de l'art français, publié par la Société de l'histoire de l'art français, nouvelle période, vol. 16, Paris : Armand Colin, 1932.

ROSENBERG, Pierre, Le siècle de Louis XV : peinture française de 1710 à 1774, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1976.

2. Studio of Allan RAMSAY (1713-1784)
Portrait of George III, ca. 1762-1763
Oil on canvas
73.6 x 61.0 cm (29 x 24 in.)
Purchased in 1982
Negative No.: C-102982

When Quebec fell to General Wolfe, George II was about to begin his last year of rule. In October 1760, he was succeeded by his twenty-two-year-old grandson, George III. At exactly the same time that Louis XV was commissioning his last state portrait from Louis-Michel Van Loo (Cat. No. 1), the new English King decided to entrust the execution of his first state portrait, showing him in his coronation robes, to his favourite portraitist, the Scottish artist Allan Ramsay.

2. Atelier d'Allan RAMSAY (1713-1784)
Portrait de George III, v. 1762-1763
Huile sur toile
73,6 x 61,0 cm (29 x 24 po)
Acheté en 1982
N° de négatif : C-102982

Lorsque le général Wolfe conquit Québec, le roi George II était sur le point de commencer la dernière année de son règne. Son petit-fils de vingt-deux ans, George III, lui succéda en octobre 1760. A l'époque même où Louis XV commanda son dernier portrait d'apparat à Louis-Michel Van Loo (n° 1 du catalogue), le nouveau roi d'Angleterre décida de confier l'exécution de son premier portrait officiel en vêtements de sacre à son portraitiste favori, l'Écossais Allan Ramsay.

Ramsay's splendid full-length of George III, which makes an interesting comparison with Van Loo's equally ostentatious composition, is now considered one of the finest of all English state portraits and is preserved, along with a companion portrait of Queen Charlotte, in the Royal Collection at Buckingham Palace. As was the case with Van Loo's portrait, Ramsay's was copied repeatedly by his studio assistants for distribution throughout the world. The extant accounts of Ramsay's frame-makers indicate that frames were ordered between October 1776 and October 1777 for portraits destined for the Governors of Jamaica and Quebec. Replicas of Ramsay's state portraits survive in Province House, Halifax, said to have been presented to Nova Scotia by Lord Dalhousie, who was himself a Ramsay. Another set of state portraits of George III and his consort that is still in Canada are two copies of later originals by Sir Joshua Reynolds. It is thought that the King presented these portraits to his Canadian subjects in recognition of their loyalty during the American Revolution. They now hang in the foyer of the Senate in Ottawa.

As a new ruler, George III needed, besides his propagandistic state portrait, a more utilitarian image — a profile that could be copied for the coinage. Ramsay was also entrusted with this task. Two types of this profile portrait, which was completed ca. 1760-1761, now survive in very few versions, one type showing the King in a plain jacket and the second, which was chosen for reproduction in various print media, showing him in an elaborate red and gold brocaded coat. It is to this second type that the Public Archives picture belongs, and this copy is considered superior to any other known version of the original. It would have been painted in Ramsay's studio, probably in the early 1760s, with Ramsay himself still retaining the controlling hand.

We see the youthful monarch in a much more intimate format than in his state portrait. In addition to fulfilling the need of a profile for the coinage, Ramsay has also managed to present a sympathetic reading of the young man's character: he appears rather shy, but dignified, intelligent, and ready to do his duty. Ramsay's interpretation recalls Horace Walpole's description of the King in 1760: "His person is tall and full of dignity; his countenance florid and good natured; his manners graceful and obliging." The relative informality of Ramsay's coinage portrait was even further emphasized in his charming profile portrait of Queen Charlotte, which was intended as a companion to it. Despite the attempt at characterization in Ramsay's portrait, the problem remains that Hanoverians, even young ones, were not seen at their best in profile.

George's spectacular coat and vest of red and gold brocade with the sash and Order of the Garter appear quite sober and restrained when compared to the magnificent coronation robes in his state portrait, which were every bit as rich and sumptuous as Louis XV's. He wears his short hair in a queue with a large black bow. Modest displays of lace may be seen at the neck and right hand, which is tucked into his vest in a typically fashionable pose of the period. Under his left arm he holds his black hat. The whole image, played up against a plain background , conveys an aura of understated elegance and propriety.

Le superbe portrait en pied de George III, qui permet une intéressante comparaison avec l'oeuvre tout aussi ostentatoire de Van Loo, est maintenant considéré comme l'un des plus beaux d'Angleterre. D'ailleurs, ce portrait et son pendant représentant la reine Charlotte, font partie de la collection royale de Buckingham Palace. Tout comme le tableau de Van Loo, celui de Ramsay fut reproduit à maintes reprises par ses assistants et diffusé dans le monde entier. D'après les comptes de ses encadreurs, d'octobre 1776 à octobre 1777, Ramsay commanda des cadres pour des portraits destinés aux gouverneurs de la Jamaïque et de Québec. Des copies de ces portraits d'apparat qui, paraît-il, furent données à la Nouvelle-Écosse par lord Dalhousie, lui-même un Ramsay, sont encore exposées de nos jours dans la Province House de Halifax. On trouve aussi au foyer du Sénat, à Ottawa, deux copies de versions plus récentes par sir Joshua Reynolds de portraits de George III et de son épouse, qui furent apparemment présentées par le Roi à ses sujets canadiens en reconnaissance de leur loyauté durant la Révolution américaine.

Venant tout juste d'accéder au trône, George III eut besoin, en plus du portrait d'apparat, d'une image plus utilitaire : un profil qui pourrait servir à la frappe de la monnaie. Ramsay fut aussi chargé de cette tâche. Deux versions de ce profil furent terminées vers 1760-1761, mais seules quelques rares copies sont parvenues jusqu'à nous. La première version montre Sa Majesté vêtue d'un veston fort simple tandis que sur la seconde elle arbore un manteau de brocart rouge et or très élégant. C'est cette dernière qui fut gravée, et les Archives publiques du Canada possèdent la version considérée comme la plus réussie de toutes. Le profil aurait probablement été peint à l'atelier de Ramsay au début des années 1760, sous la direction même du portraitiste.

Ce profil donne une image beaucoup plus simple et plus intime du jeune monarque que dans son portrait d'apparat. En traçant celui qui servirait à la frappe de la monnaie, Ramsay réussit à présenter un portrait plutôt sympathique du jeune homme : il semble quelque peu timide, mais digne, intelligent et prêt à accomplir son devoir. L'interprétation du portraitiste rappelle ce qu'Horace Walpole disait du Roi en 1760 : "Sa Majesté est grande et pleine de dignité; elle a des manières complaisantes et gracieuses et la mine rougeaude d'un homme de bon caractère." La grande simplicité du profil est encore plus apparente dans le profil tout à fait charmant de la reine Charlotte réalisé pour accompagner celui de George III. Ramsay a tenté de représenter un roi sympathique, mais il reste que les Hanovre, même jeunes, n'étaient pas avantagés lorsqu'ils posaient de profil.

Dans son superbe gilet et son veston de brocart rouge et or orné d'une écharpe et de l'Ordre de la Jarrettière, le roi George semble plus sobre que dans ses vêtements de sacre tout aussi riches et somptueux que ceux de Louis XV. Ses cheveux sont retenus à l'arrière par un gros noeud noir, et quelques dentelles lui ornent le cou et le poignet droit. Il tient un chapeau noir sous le bras gauche et sa main droite est rentrée sous son veston, dans une pose très populaire à l'époque. De ce profil sur un arrière-plan uni se dégage l'image même de l'élégance et de l'intégrité.

Ramsay's portrait commemorates the beginning of one of the longest and most eventful reigns in British history, during which India was gained, Canada won, the Thirteen Colonies lost, and revolutionary France and Napoleon defeated. The young man in the brocaded coat was to win the sympathy and loyalty of his subjects, but he has been perhaps unfairly treated by posterity, which has emphasized his faults and eventual madness while forgetting his many positive achievements.

D.E.S.

References

Kerslake, John, and Louise Hamilton. The House of Hanover. National Portrait Gallery Kings and Queens Series 1714-1837. London: Her Majesty's Stationery Office, 1968.

Millar, Oliver. The Later Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, vol. 1. London: Phaidon, 1969.

Smart, Alastair. The Life and Art of Allan Ramsay. London: Routledge & Kegan Paul, 1952.

3. Attributed to Joseph HIGHMORE (1692-1780)
Portrait of James Wolfe, ca. 1749(?)
Oil on canvas
77.0 x 63.0 cm (30-5/16 x 24-13/16 in.)
Inscribed on verso in brushpoint and brown paint: This is the Portrait of General James Wolfe painted by / Highmore about the year 1742. The General sat for it for the express / purpose of presenting it to his much esteemed Tutor and Friend, the / Rev.^{d} S.F. Swinden; it is the only Picture the General ever sat for, it / represents him in his Ensign's uniform of the 20.th regiment, when / he was preparing to join that Corps, on getting his first commission, / which subsequently became so celebrated in the service under / his command. All other Pictures of this renowned man / are copies taken from a miniature, which was drawn from / this Picture by the desire, and for M.^{rs} Wolfe, the General's mother, / after his lamented, but glorious death -
Purchased in 1932
Negative No.: C-3916

When the thirty-two-year-old James Wolfe died in his moment of victory on the Plains of Abraham on September 13, 1759, could he possibly have guessed what remarkable fame his name would enjoy for centuries to come? Although Wolfe still remains a very celebrated historical figure, along with Montcalm who was mortally wounded in his hour of defeat, it is hard for us to imagine the intensity of popular romantic adulation that was immediately conferred on the hero of Quebec. Like the remains of a canonized saint, everything connected with his short life became an instant relic: not only the coat in which he died, the bullet that killed him, and a fragment of the sash worn by the man in whose arms he is said to have expired, but also his dressing gown, knives and forks, snuff box, the lace ruffles from his Court dress, his military cloak, chair, table linen and gold seal, his chess

Le portrait de Ramsay commémore le début d'un des règnes les plus longs et les plus mouvementés de l'histoire de la Grande-Bretagne, durant lequel on assista à la conquête des Indes et du Canada, à la perte des Treize colonies, à la Révolution française et à la défaite de Napoléon. Le jeune Roi vêtu de brocart sut gagner la sympathie et la loyauté de ses sujets, mais il fut peut-être injustement traité par la postérité qui s'intéressa à ses défauts et à ses accès de folie plutôt qu'à ses nombreuses réalisations.

D.E.S.

Sources

KERSLAKE, John, et HAMILTON, Louise, The House of Hanover, National Portrait Gallery Kings and Queens Series 1714-1837, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1968.

MILLAR, Oliver, The later Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, vol. 1, Londres : Phaidon, 1969.

SMART, Alastair, The Life and Art of Allan Ramsay, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1952.

3. Attribué à Joseph HIGHMORE (1692-1780)
Portrait de James Wolfe, v. 1749 (?)
Huile sur toile
77,0 x 63,0 cm (30 5/16 x 24 13/16 po)
Inscription au pinceau et à l'huile brune, au verso : This is the Portrait of General James Wolfe painted by / Highmore about the year 1742. The General sat for it for the express / purpose of presenting it to his much esteemed Tutor and Friend, the / Rev.^{d} S.F. Swinden; it is the only Picture the General ever sat for, it / represents him in his Ensign's uniform of the 20th regiment, when / he was preparing to join that Corps, on getting his first commission, / which subsequently became so celebrated in the service under / his command. All other Pictures of this renowned man / are copies taken from a miniature, which was drawn from / this Picture by the desire, and for M.^{rs} Wolfe, the General's mother, / after his lamented, but glorious death -
Acheté en 1932
N^{O} de négatif : C-3916

Lorsqu'il mourut en pleine gloire sur les plaines d'Abraham le 13 septembre 1759, James Wolfe, alors âgé de trente-deux ans, aurait-il pu deviner qu'il connaîtrait la célébrité durant les siècles à venir? Certes, Wolfe est encore aujourd'hui un personnage historique important, tout comme Montcalm d'ailleurs, qui fut blessé mortellement lors de sa défaite, mais il est difficile de comprendre l'engouement soudain pour tout ce qui touchait le général anglais. Comme la dépouille d'un saint, tout ce qui se rapportait de près ou de loin au héros fut immédiatement considéré comme une relique. On se mit à convoiter non seulement le manteau qu'il portait à sa mort, la balle qui le tua, ou un bout de l'écharpe ayant appartenu à l'homme dans les bras duquel il trépassa, mais aussi sa robe de chambre, ses fourchettes, couteaux, tabatière, dentelles de son habit de

set, books from his library, his sword and pistol, and even his baby shoes, became sacred artifacts to be revered for their association with a national martyr.

Given this surge of Wolfe-mania, one can well understand that there was also a great demand for his likeness. The problem, however, was that there were very few authentic portraits made of him during his lifetime. If Wolfe had had any idea of the grief he would bring to twentieth-century historians trying to sort out all the spurious images that suddenly appeared and linger to this day, he would surely have agreed to sit for one last definitive portrait before facing the risks of the Quebec campaign. To the mass of people who were carried away with hero-worship, it apparently did not matter very much whether or not their print of Wolfe had any claim to physiognomic accuracy. The inscription WOLFE under a strange profile with an advancing nose and retreating chin were enough to turn any image into a venerated icon. Ever since Benjamin West completed his "Death of Wolfe" in 1770, most people have thought of Wolfe as looking like the Christ-figure in that eighteenth-century allusion to a Deposition, although West's rendering, like the entire composition, is largely imaginary.

According to John Kerslake, who has spent many years clarifying the complex Wolfe iconography, only three surviving portraits have any serious claim to having been made directly from life -- an anonymous oil painting showing Wolfe as a teenage boy (in the collection of the Warde family, Squerryes Court, Westerham), and two slighter sketches, a watercolour by George, 1st Marquess Townshend, one of Wolfe's brigadiers, which was presumably drawn before the Battle of Quebec in the summer of 1759 (McCord Museum, McGill University, Montreal), and a pencil profile believed to have been made by Captain Hervey Smyth, Wolfe's A.D.C., in the field before Wolfe's death (Quebec House, Westerham).

The portrait attributed to Highmore in the Public Archives also has some claim to being an authentic likeness from life. The inscription on the verso, added sometime in the mid-nineteenth century, claims that Highmore painted the picture from life for Wolfe's friend and tutor, the Rev. Samuel Francis Swinden, whose daughter was the source of the inscribed information. Highmore's obituary in the Gentlemans Magazine (vol. 50, 1780, p. 177) mentions the portrait as follows: "In the same year [1745] he painted the only original of the late Gen. Wolfe, then about 18."

There has been general agreement that the Public Archives picture is of sufficiently high quality to be considered an original work by Highmore. A study of the uniform -- scarlet coat trimmed in silver with yellow facings and crimson silk scarf -- suggests that it is compatible with what might have been worn in the 20th Foot, which Wolfe joined as Major on January 5, 1749. If the picture was painted in that year, Wolfe is shown at the age of twenty-two.

There is no doubt that the Highmore portrait depicts Wolfe, but a problem remains concerning whether it was painted from life. Kerslake has suggested that Highmore's likeness was probably based on the more youthful portrait at Squerryes

cour, manteau militaire, chaise, linge de table, sceau en or, jeu d'échecs, livres, épée, pistolet, et même ses bottines d'enfant.

Vu l'adulation pour ce martyr national, il est fort compréhensible que son effigie ait été très demandée. Cependant, les portraits authentiques réalisés de son vivant sont plutôt rares. Si le général Wolfe avait su quelle peine les historiens du XX^{e} siècle auraient à distinguer les faux parmi tous les portraits qui nous viennent de cette époque, il aurait sûrement accepté de poser une dernière fois avant la bataille des Plaines d'Abraham. Apparemment, il importait peu à ses nombreux admirateurs que les portraits soient ressemblants. L'inscription WOLFE sous le profil étrange d'un homme au nez protubérant et au menton fuyant suffisait pour qu'une image devienne objet d'admiration. Depuis que Benjamin West a terminé son tableau "Mort de Wolfe" en 1770, la plupart des gens considèrent sa représentation de Wolfe, inspirée de la Déposition de Croix, comme un portrait authentique du général, alors qu'il est en réalité le fruit de l'imagination de l'artiste.

Selon John Kerslake, qui a consacré de nombreuses années à l'iconographie de Wolfe, seuls trois portraits pourraient réellement avoir été peints d'après nature : une huile de Wolfe adolescent réalisée par un inconnu (pièce de la collection de la famille Warde à Squerryes Court, Westerham), et deux croquis, soit une aquarelle de George, 1er marquis de Townshend, brigadier sous le commandement de Wolfe, qui aurait été dessinée devant Québec à l'été de 1759 (musée McCord, université McGill, Montréal) et un profil au crayon apparemment tracé par le capitaine Hervey Smyth, aide de camp de Wolfe, avant le décès du général sur le champ de bataille (Quebec House, Westerham).

Le portrait attribué à Highmore qui est conservé aux Archives publiques pourrait aussi être un original d'après nature. L'inscription ajoutée au verso par la fille du révérend Swinden vers le milieu du XIX^{e} siècle précise qu'il fut peint d'après nature à l'intention du précepteur et ami de Wolfe, le révérend Samuel Francis Swinden. Le portrait fut aussi mentionnée dans la nécrologie de Highmore, parue dans le Gentlemans Magazine (vol. 50, 1780, p. 177) : "Au cours de la même année [1745], il peignit le seul original du feu général Wolfe, alors âgé d'environ 18 ans".

On s'entend pour dire que le tableau des Archives publiques est d'une qualité suffisamment élevée pour être considéré comme un original de Highmore. L'uniforme, manteau écarlate bordé d'argent, à revers jaunes et écharpe de soie cramoisie, ressemble beaucoup à ceux des militaires du 20^{e} régiment auquel Wolfe se joignit le 5 janvier 1749 à titre de chef de bataillon. Si la peinture date bien de cette époque, Wolfe y aurait vingt-deux ans.

Il s'agit bien d'un portrait de Wolfe, mais fut-il vraiment peint d'après nature? Kerslake laisse entendre que le peintre s'était plutôt inspiré du portrait de Wolfe adolescent conservé à Squerryes Court. Bien que James Wolfe semble plus âgé et porte une perruque plus courte et un uniforme plus moderne, la ressemblance entre les deux visages est frappante. Il se peut donc que Highmore ait copié le portrait plus ancien ou encore qu'il ait choisi

Court rather than on a life sitting. Although Highmore has changed the wig to a shorter style, has updated the uniform, and has definitely portrayed an older face, there is a very striking similarity between the two heads. It is therefore possible that Highmore copied his portrait from the earlier one, but it is also possible that the similarity derives from a coincidental choice of the same pose and lighting, which in eighteenth-century English portraiture were somewhat codified and standardized. The similarity between the two heads would then derive from the fact that both are fairly good likenesses of the same young man made within a decade of each other. If on the other hand the Highmore was actually executed after Wolfe's death, which despite the evidence on the verso and in the obituary is a possibility, one could more readily understand why the artist would base his portrait on the only authentic painted likeness of Wolfe made during his lifetime.

If there are many questions remaining unanswered concerning this fascinating portrait, which fortunately has been preserved in very good condition, there is no doubt about the spell which Wolfe continues to exert over the historical imagination. In the Highmore portrait we are given the opportunity to see Wolfe as he was near the beginning of his career, a career that would end in Canada and change our country's history in a most dramatic way.

D.E.S.

References

Kerslake, John. "The Likeness of Wolfe." Wolfe: Portraiture & Genealogy. Quebec House, Westerham: Permanent Advisory Committee, 1959, pp. 17-44.

_____. National Portrait Gallery: Early Georgian Portraits. 2 vols. London: Her Majesty's Stationery Office, 1977.

National Portrait Gallery. Some Portraits of General Wolfe 1727-1759: A Loan Exhibition. [London: National Portrait Gallery], 1959.

Oakes-Jones, Captain H. "Wolfe and His Portraits: A Critical Study of the Uniforms Depicted." Journal of the Society for Army Historical Research, vol. 15 (1936), pp. 1-4.

4. Alonzo CHAPPEL (1828-1887)
The Death of General Wolfe, 1857
Oil on canvas
43.2 x 53.3 cm (17 x 21 in.)
Inscribed in brushpoint and black paint, l.r.: A. CHAPPEL / '57
The W.H. Coverdale Collection of Canadiana
Purchased in 1970 with a special grant from the Canadian Government
Negative No.: C-42249

If portraits of Wolfe were in great demand after 1759, there was probably an even greater public interest in depictions of the hero's death. As was the case with the portraits, there does not seem to

la même pose et le même éclairage par pure coïncidence, car au XVIII^{e} siècle, les portraitistes anglais suivaient certaines règles de base à cet égard. La ressemblance s'expliquerait alors du fait que ce soit deux portraits plutôt fidèles, réalisés à dix ans d'intervalle. Si, par contre, le Highmore fut réellement peint après la mort de Wolfe, malgré l'inscription au verso et la mention dans la nécrologie, on pourrait alors comprendre plus facilement pourquoi l'artiste s'est inspiré de la seule peinture authentique du général réalisée de son vivant.

Certes, de nombreuses questions concernant ce fascinant portrait encore en très bon état demeurent sans réponse, mais chose certaine, Wolfe continue de captiver les historiens. Son portrait par Highmore nous le montre au début de sa carrière militaire, qui se termina au Canada et changea complètement le cours de notre histoire.

D.E.S.

Sources

KERSLAKE, John, "The Likeness of Wolfe", Wolfe: Portraiture & Genealogy, Quebec House, Westerham : Permanent Advisory Committee, 1959, p. 17-44.

ID., National Portrait Gallery : Early Georgian Portraits, 2 vol., Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1977.

NATIONAL PORTRAIT GALLERY, Some Portraits of General Wolfe 1727-1759 : A Loan Exhibition [Londres : National Portrait Gallery], 1959.

OAKES-JONES, capitaine H., "Wolfe and His Portraits : A Critical Study of the Uniforms Depicted", Journal of the Society for Army Historical Research, vol. 15 (1936), p. 1-4.

4. Alonzo CHAPPEL (1828-1887)
La mort du général Wolfe, 1857
Huile sur toile
43,2 x 53,3 cm (17 x 21 po)
Inscription au pinceau et à l'huile noire, b. d.: A. CHAPPEL / '57
Collection d'oeuvres canadiennes de W.H. Coverdale
Acheté en 1970 grâce à une subvention spéciale du gouvernement canadien
N^{O} de négatif : C-42249

Si, après 1759, les portraits de Wolfe devinrent très populaires, le public s'intéressa probablement encore plus aux tableaux illustrant sa mort. Comme pour les portraits, on ne semble pas s'être

have been too much concern that pictorial representations of that tragic event be historically accurate. Everyone is familiar with Benjamin West's important canvas that was completed in 1770 and is now in the collection of the National Gallery of Canada. Although he obviously talked with officers such as Monckton, who was himself wounded in the battle and whose portrait was included prominently in the picture, West's reconstruction of the event has little or no historical authority. For example, Monckton was not present at the death scene, nor were most of the other twelve individuals who appeared in paint to pay their last respects to their general. Thanks largely to Woollett's engraving, which took Europe by storm and earned its publishers a huge sum of money, West's artistic licence soon became accepted as historical truth by everyone from the King, who ordered a painted replica from West, to the middle-class gentleman who purchased a souvenir tobacco jar decorated with the famous mortuary group.

West was not, in fact, the first artist to capitalize on such a compelling subject. The young George Romney made his reputation with a "Death of Wolfe," now lost, which won him a special premium in a 1763 competition sponsored by the Society of Artists. The year after, Edward Penny exhibited his version at the same Society (Ashmolean Museum, Oxford, and Lord Egremont, Petworth House, Sussex). A sculpted tableau of the death scene was produced by Joseph Wilton for the extravagant Wolfe monument in Westminster Abbey, completed in 1772. The success of West's picture apparently did not discourage other painters from attempting the same subject, for James Barry produced his own idiosyncratic treatment in 1776 (New Brunswick Museum, Saint John).

The present picture by the American artist Alonzo Chappel indicates that there was still a market for Death-of-Wolfe scenes in the mid-nineteenth century and, rather surprisingly, even in the United States, for Chappel's painting was engraved and published in New York in 1857, the year of its creation. One wonders whether the approaching centenary of Wolfe's death had something to do with the appearance of Chappel's work at that particular time. His little painting should be regarded as a sort of fanciful book illustration, which, as a matter of fact, became Chappel's principal activity later in his career. Using his extensive collection of historical prints and books, Chappel would reconstruct a historical event as a modern stage designer might costume a historical play.

It is worth noting that Chappel has chosen to represent not the death of Wolfe, but the mortal wounding that immediately preceded it. Wolfe was in fact wounded three times. Shortly before the battle began, he was hit in the wrist by a sniper's bullet — Wolfe's conspicuously bright red uniform was perhaps not the best choice for the battlefield. Soon afterwards, he was shot in the groin. When he gave the orders to open fire and charge, he was fatally wounded in the chest. Two men supported him as he retired behind the British lines before sinking to the ground. By this time two other men had come to his assistance.

Unlike the eighteenth-century representations, Chappel's picture takes us into the hurly-burly of the actual battle. Wolfe has just been wounded in the chest and is being carried from the battlefield by four soldiers, two supporting his arms and

préoccupé outre mesure de respecter les faits historiques. Tous connaissent l'importante toile que Benjamin West termina en 1770 et qui fait maintenant partie de la collection de la Galerie nationale du Canada. Malgré les discussions que West entretint avec des officiers, notamment avec Monckton qui fut lui-même blessé durant la bataille et qui figure en évidence dans la peinture, cette reconstitution de l'événement historique ne peut être considérée comme une source sûre. Ainsi, Monckton n'assista pas au trépas de Wolfe ni d'ailleurs la plupart des douze autres soldats qui, dans le tableau de West, présentent un dernier hommage au général. Grâce au succès fulgurant que la gravure de Woollett remporta en Europe, et dont les éditeurs tirèrent de considérables profits, la liberté que West s'était permise dans son oeuvre devint réalité historique aux yeux de tous : depuis le Roi qui demanda à West de lui en faire une copie jusqu'aux bourgeois anglais qui achetèrent des pots à tabac décorés de cette fameuse scène.

De fait, West ne fut pas le premier à tirer profit de cette irrésistible scène. C'est avec sa version du même sujet (aujourd'hui introuvable) que le jeune George Romney se bâtit une réputation et qu'il remporta un prix spécial à un concours parrainé par la Society of Artists en 1763. L'année suivante, ce fut au tour d'Edward Penny d'exposer à la Society un tableau sur le même thème (musée Ashmolean à Oxford et lord Egremont, Petworth House, Sussex). Joseph Wilton fit un tableau sculpté qui servit à l'édification d'un extravagant monument en l'honneur de Wolfe qu'on termina en 1772 à l'Abbaye de Westminster. Il semble que le succès de West n'empêcha pas les autres peintres d'illustrer cette scène à leur façon. James Barry, par exemple, termina sa propre version en 1776 (Musée du Nouveau-Brunswick, Saint-Jean).

L'oeuvre de l'Américain Alonzo Chappel prouve bien que les scènes de la mort de Wolfe étaient encore populaires vers le milieu du XIX^{e} siècle, et ce, même aux États-Unis. De fait, une gravure réalisée à partir de la peinture de Chappel fut publiée à New York en 1857, année même de sa création. On pourrait se demander dans quelle mesure ce tableau était lié à l'approche du centième anniversaire de la mort du général anglais. La petite peinture devrait être considérée comme une illustration fort imaginative pour un livre. C'est d'ailleurs à ce genre de création que l'artiste se consacra par la suite. A l'aide d'une collection complète d'estampes et de livres historiques, Chappel reconstituait les événements comme les décorateurs d'aujourd'hui conçoivent les scènes des pièces historiques.

Il convient de souligner que Chappel avait choisi non pas d'illustrer la mort de Wolfe mais le coup fatal qu'il reçut. En fait, le général fut blessé trois fois. Peu avant le début de la bataille, il fut touché au poignet par un tireur embusqué, son uniforme rouge vif n'étant peut-être pas idéal pour se camoufler sur le champ de bataille. Peu après, il fut atteint à l'aine, et lorsqu'il ordonna d'attaquer, il fut blessé mortellement à la poitrine. Avant qu'il ne s'écroule, deux hommes l'aidèrent à se retirer derrière les formations britanniques. Deux autres soldats étaient alors venus à son secours.

two his feet. The motif of the wounded general being carried to a quiet spot where he will die had actually appeared earlier in an anonymous painting of ca. 1760, which is perhaps closer to what actually happened than any other pictorial treatment of the period (illustrated in Crombie, p. 57). Chappel has taken many hints from West's celebrated composition — the diagonal standard drawing the eye towards the figure of Wolfe, the exotic Indian at the right who serves to identify the scene as Canada, the steeple of the distant church appearing as a ghostly obelisk through the smoke of battle -- and like all of the earlier versions, Chappel's includes the pointing figures on the left who announce the imminent victory to the dying hero. Instead of the neo-classical clarity of West's principal pyramidal grouping, Chappel's battle scene is so turbulent and confused that the eye moves restlessly across the picture before discovering the central figure. It would appear that a link between West's version and Chappel's might have been supplied by such paintings as John Singleton Copley's "The Death of Major Peirson" (1783, Tate Gallery) or John Trumbull's "The Death of General Warren at the Battle of Bunker's Hill" (1786, Yale University Art Gallery), both of which, though derived ultimately from West, feature a much greater sense of movement and action in their battle scenes.

Pictorial reconstructions, like those of West and Chappel, have little validity as historical documents, but sometimes have a very great fascination as artistic and even sociological statements. Produced about one hundred years after the event, Chappel's modest contribution to the Death-of-Wolfe iconography is perhaps most interesting as a mid-nineteenth-century example of the continuing cult of Wolfe, a cult which extends into the twentieth century in the work of such Canadian artist-illustrators as C.W. Jefferys.

D.E.S.

References

Cooke, W. Martha E. W.H. Coverdale Collection of Canadiana: Paintings, Water-colours and Drawings. Ottawa: Public Archives Canada, 1983, No. 72, p. 38.

Crombie, Theodore. "The Death of Wolfe in Paintings." Connoisseur, vol. 144 (August 1959), pp. 56-57.

Montagna, Dennis. "Benjamin West's 'The Death of Wolfe': A Nationalist Narrative." The American Art Journal, vol. 13, no. 1 (Spring 1981), pp. 72-88.

Strong, Roy. A Pageant of Canada. Ottawa: The National Gallery of Canada, 1967.

Webster, J. Clarence. "Pictures of the Death of Major-General James Wolfe." The Journal of the Society for Army Historical Research, vol. 6, no. 23 (January-March 1927), pp. 30-36.

Contrairement aux scènes du XVIII^{e} siècle, le tableau de Chappel nous transporte au coeur du combat. Wolfe vient tout juste d'être blessé à la poitrine, et quatre soldats le tenant par les bras et les jambes le portent hors du champ de bataille. Le thème du général mourant, porté par ses soldats dans un lieu tranquille, avait déjà été traité vers 1760 par un peintre inconnu qui était peut-être plus près de la réalité que les autres artistes de l'époque (reproduit dans Crombie, p. 57). Chappel s'est largement inspiré du populaire tableau de West - l'étendard placé à la diagonale dirigeant le regard vers Wolfe, l'Indien à la droite représentant le Canada, le clocher d'une église se dressant vaguement, au loin, dans la fumée - et, comme dans toutes les versions antérieures, à gauche, les soldats annonçant la victoire imminente au général mourant. Contrairement à West, qui respecta la forme pyramidale de l'art néo-classique, Chappel peignit une scène confuse et agitée sur laquelle le regard va et vient quelque temps avant de découvrir le personnage principal. Il semble que des tableaux tels "La mort du major Peirson" de John Singleton Copley (1783, Tate Gallery) ou "La mort du général Warren à la bataille de Bunker's Hill" de John Trumbull (1786, Yale University Art Gallery), tous deux inspirés de West et laissant une grande place au mouvement et à l'action, permettent d'établir un certain lien entre l'interprétation de ce dernier et celle de Chappel.

Les reconstitutions de certaines scènes comme celles de West et de Chappel ont peu de valeur sur le plan historique, mais sont parfois extrêmement fascinantes sur les plans artistique et sociologique. Réalisée une centaine d'années après l'événement, la modeste contribution de Chappel à l'iconographie de la mort de Wolfe est probablement un témoignage des plus fascinants du culte voué encore au milieu du XIX^{e} siècle à ce militaire, culte que les artistes et illustrateurs canadiens comme C.W. Jefferys perpétuèrent encore au XX^{e} siècle.

D.E.S.

Sources

COOKE, W. Martha E., Collection d'oeuvres canadiennes de W.H. Coverdale. Peintures, aquarelles et dessins, Ottawa : Archives publiques du Canada, 1983, n^{o} 72, p. 38.

CROMBIE, Theodore, "The Death of Wolfe in Paintings", Connoisseur, vol. 144 (août 1959), p. 56-57.

MONTAGNA, Dennis, "Benjamin West's 'The Death of Wolfe' : A Nationalist Narrative", The American Art Journal, vol. 13, n^{o} 1 (printemps 1981), p. 72-88.

STRONG, Roy, Pages d'histoire du Canada, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1967.

WEBSTER, J. Clarence, "Pictures of the Death of Major-General James Wolfe", The Journal of the Society for Army Historical Research, vol. 6, n^{o} 23 (janvier-mars 1927), p. 30-36.

5. Richard BROMPTON (ca. 1734-1783)
Portrait of Admiral Sir Charles Saunders, ca. 1773

Oil on canvas
217.2 x 142.2 cm (85-1/2 x 56 in.)
Inscribed in brushpoint and brown paint, along bottom edge of picture, now folded over on back of stretcher: The R[t] Hon Char. Saunde . . . Rich Brom . . .
The Northcliffe Memorial Collection
Presented in 1927 by Sir Leicester Harmsworth, bart., in memory of his brother, Alfred Charles William Harmsworth, Viscount Northcliffe
Negative No.: C-121919

Although Wolfe became the supreme hero of the Quebec campaign, the Battle of the Plains of Abraham was only the crowning event in a long series of successful naval operations expertly orchestrated by Vice-Admiral Charles Saunders. As commander of the fleet bound for the St. Lawrence, Saunders conducted his 49 warships and 119 transports through the treacherous currents and channels of that river, carrying the 8,000 men under the command of Wolfe towards Quebec.

Despite the repeated attempts of the French to prevent their approach by means of fire-ships and fire-rafts, Saunders' fleet succeeded in occupying positions off Quebec that completely cut off the possibility of supplies and reinforcements reaching the enemy garrison. His flat-bottomed boats brought Wolfe's forces in the early morning of September 13 to the Anse au Foulon, where they began their ascent of the cliff. During and after the battle, Saunders' ships maintained the army with provisions and ammunition, supplies that were to be vital to the English forces during the coming winter. When the garrison at Quebec capitulated on September 18, Saunders was one of the co-signers for Britain. Three months later he arrived home a hero and received the thanks of the House of Commons when he took his seat, for Saunders had combined a political career with a naval one and served as a Member of Parliament from 1750 until his death in 1775. In 1761 he was installed as a Knight of the Bath.

While the Wolfe industry was gearing up its production of portraits and death scenes, Saunders sat for Joshua Reynolds apparently first in 1760 and again in 1765, the latter showing the idealized hero leaning against an anchor. In 1772, William Pitt, 1st Earl of Chatham, who had served as Secretary of State and War Minister during the Seven Years' War, sat for Richard Brompton and was evidently so pleased with the resulting portrait that he recommended Brompton to Sir Charles Saunders, who decided that he too would have his portrait painted by that artist.

A preliminary study of Brompton's portrait of Saunders was exhibited at the Society of Artists in 1773 (no. 47), and is described as follows in the catalogue for that exhibition:

> The Right Hon. Sir Charles Saunders; intended to be represented in the moment of giving orders on board the Stirling Castle, when the French fire-stages drove down the river St. Lawrence upon the English squadron under his command before Quebeck; a sketch

5. Richard BROMPTON (v. 1734-1783)
Portrait de l'amiral sir Charles Saunders, v. 1773

Huile sur toile
217,2 x 142,2 cm (85 1/2 x 56 po)
Inscription au pinceau et à l'huile brune, au bas de la toile maintenant repliée derrière le châssis : The R[t] Hon Char. Saunde ... Rich Brom ...
Collection Northcliffe
Offert en 1927 par sir Leicester Harmsworth, baronnet, à la mémoire de son frère Alfred Charles William Harmsworth, vicomte de Northcliffe
N[o] de négatif : C-121919

Bien que Wolfe soit devenu le héros par excellence de la conquête de Québec, la bataille des Plaines d'Abraham ne fut en fait que le couronnement d'une longue série de manoeuvres maritimes adroitement orchestrées par le vice-amiral Charles Saunders. Commandant de la flotte en route pour le Saint-Laurent, Saunders mena ses 49 vaisseaux de guerre et 119 transports dans les dangereux courants et chenaux du fleuve, ce qui permit aux 8 000 hommes commandés par Wolfe d'atteindre Québec.

Malgré les brûlots envoyés par les Français pour arrêter les navires britanniques, la flotte de Saunders réussit à prendre position au large de Québec de manière à empêcher que tout renfort ou ravitaillement n'arrive à la garnison ennemie. Tôt le matin du 13 septembre, les barques à fond plat transportèrent les troupes de Wolfe jusqu'à l'Anse-au-Foulon, d'où elles gravirent la falaise. Pendant et après la bataille, les navires de Saunders fournirent les vivres et munitions dont avaient besoin les troupes anglaises pour passer l'hiver. Lorsque Québec capitula le 18 septembre, Saunders fut l'un des signataires représentant la Grande-Bretagne. A son retour en Angleterre trois mois plus tard, il fut accueilli en héros et reçut les hommages de la Chambre des communes lorsqu'il retourna y siéger. En fait, Saunders poursuivait une carrière politique en plus de sa carrière militaire et fut membre du Parlement de 1750 jusqu'à sa mort en 1775. En 1761, il fut fait Chevalier de l'Ordre du Bain.

Alors que les portraits de Wolfe et les scènes de sa mort étaient très recherchés, Saunders posa pour Joshua Reynolds, apparemment pour la première fois en 1760 puis en 1765 pour un tableau où on le voyait appuyé sur une ancre. En 1772, William Pitt, 1[er] comte de Chatham, qui fut ministre de la Guerre et secrétaire d'État durant la guerre de Sept Ans, posa pour Richard Brompton et fut tellement satisfait du résultat qu'il recommanda l'artiste à sir Charles Saunders, qui décida à son tour de faire appel aux talents du peintre. Une étude préparatoire par Brompton pour le portrait de Saunders fut exposée à la Society of Artists en 1773 et décrite comme suit dans leur catalogue (n[o] 47) :

> Le très honorable sir Charles Saunders donnant des ordres à bord du Stirling Castle au large de Québec, alors que sur le fleuve Saint-Laurent les brûlots français se dirigeaient vers son escadre; une esquisse.

Ce premier tableau achevé montrant Saunders de la tête aux genoux, triomphant des brûlots français le 28 juillet 1759 est maintenant exposé à Londres, au

The finished picture, showing Saunders in three-quarter length defeating the fire-rafts on July 28, 1759, now hangs in the Painted Hall, Greenwich Naval College, London, apparently bequeathed by Admiral Sir Hugh Palliser, who was one of Saunders' Captains at Quebec and also one of his heirs. It is interesting to note that Saunders owned two paintings of the fire-ships at Quebec, known in versions by Samuel Scott and Dominic Serres, which were used by Brompton for his background to the portrait. A copy of this portrait with fire-rafts, probably not by Brompton himself, was originally presented to the Public Archives by Sir Leicester Harmsworth and reproduced in a number of publications of the 1920s, but was exchanged in 1927 when the present superior portrait by Brompton was presented as a substitute. The inferior version may be the portrait of Saunders now in the collection of Queen's University, Kingston.

After the portrait with fire-rafts was completed, Brompton was evidently commissioned to complete the present picture, in which the figure remains the same but extended to full-length. Saunders' right hand now holds a map instead of a sword, and the dramatic fire-raft background has been changed into an elegant interior with symbolic bric-a-brac relevant to Saunders' career. This impressive portrait was apparently given to Saunders' niece and heir, Jane Huck-Saunders, and descended through her daughter's family, the Melvilles, until it was purchased for presentation to the Public Archives. Brompton is known to have made smaller replicas of his portraits, and one such reduction of this painting, also in the Public Archives collection, indicates that the large portrait was originally even larger in both height and width. When the painting was cut down and reframed, a common fate for such vast pictures, the canvas was fortunately folded over the stretcher at the back. The portion at the bottom was discovered to bear an original inscription giving the name of the sitter followed by that of the artist. In 1777 Brompton exhibited a "Portrait of an officer in the Navy" at the Society of Artists (no. 17), which might conceivably have been the full-length of Saunders. If so, this version of his portrait might have been posthumous, the sitter having died in 1775.

We see Sir Charles Saunders at approximately sixty years of age, standing in his richly embroidered naval uniform with the sash and star of the Order of the Bath. In his right hand he holds a map entitled "The Siege of Quebec under the Command of Vice Admiral Saunders & Major General Wolfe" and dedicated "To the Right Honourable William Pitt . . . ." The map, which illustrates the operations leading to the capture of Quebec, was copied from an engraved plate drawn by a "Captain in his Majesties Navy" in Thomas Jefferys' History of the French Dominions in America (London, 1760), where all the inscriptions painted by Brompton may be read more clearly. The author of the map has been variously identified as James Cook, J.F.W. Des Barres, Samuel Holland, and Hervey Smyth, despite the fact that some of them were not Captains and others were not in the Navy.

With his other hand, Saunders gestures towards a laurel-crowned bust of George II, as if offering his famous victory to the King, who accepts it in the guise of a Roman Emperor. The gesture perhaps made more sense in the first version where Saunders was pointing to the fire-rafts in the background.

Painted Hall du Greenwich Naval College. C'est apparemment l'amiral Hugh Palliser, un des héritiers de Saunders et capitaine lors de l'expédition de Québec, qui le légua au collège. Fait intéressant, Saunders possédait deux tableaux des brûlots sur le fleuve à Québec qu'on connaît grâce aux versions de Samuel Scott et de Dominic Serres, et dont Brompton s'inspira pour l'arrière-plan de ce portrait. Une copie de ce portrait aux brûlots dont Brompton n'était probablement pas l'auteur, avait été offerte aux Archives publiques du Canada par sir Leicester Harmsworth, publiée dans de nombreux documents durant les années 20, puis échangée en 1927 contre le tableau actuel qui est de meilleure facture. Il se peut que la version inférieure soit identique au portrait de Saunders actuellement dans la collection de l'université Queens de Kingston.

Une fois ce portrait terminé, Brompton fut appelé à réaliser le présent tableau dans lequel le personnage figure en pied, mais garde la même pose. De sa main droite, Saunders tient une carte plutôt qu'une épée et la scène guerrière de l'arrière-plan a été remplacée par un élégant décor et divers objets illustrant certaines facettes de sa carrière. Cet impressionnant portrait fut apparemment remis à sa nièce et héritière, Jane Huck-Saunders, qui le légua à la famille de sa fille, les Melville. Le tableau resta dans cette famille jusqu'à ce qu'il soit acheté en vue d'être offert aux Archives publiques. Brompton réalisait de petites répliques de ses portraits, et celle de sa peinture du général Saunders, qui fait aussi partie de la collection des Archives publiques, laisse supposer que l'original était encore plus grand qu'on pourrait le croire. Lorsque la peinture fut coupée et réencadrée, ce qui arrivait souvent aux grands tableaux, la toile fut heureusement repliée derrière le châssis. On découvrit que la partie du bas portait une inscription originale donnant le nom du modèle et celui de l'artiste. En 1777, Brompton exposa une oeuvre intitulée "Portrait d'un officier de marine" à la Society of Artists (n^{o} 17) qui pourrait fort bien être la version en pied du portrait de Saunders. S'il en est ainsi, ce portrait pourrait être posthume, étant donné que Saunders décéda en 1775.

Le tableau montre sir Charles Saunders au début de la soixantaine vêtu d'un uniforme de la marine richement brodé, d'une écharpe et de l'étoile de l'Ordre du Bain. Il est peint debout, tenant dans la main droite une carte du siège de Québec dédiée au très honorable William Pitt et intitulée "The Siege of Quebec under the Command of Vice Admiral Saunders & Major General Wolfe". Illustrant les opérations ayant précédé la capitulation de Québec, cette carte a été reproduite à partir d'une gravure dessinée par un capitaine de la marine de Sa Majesté et publiée dans History of the French Dominions in America de Thomas Jefferys (Londres, 1760), où toutes les inscriptions peintes par Brompton se lisent plus clairement. La carte a été attribuée à divers auteurs tels James Cook, J.F.W. Des Barres, Samuel Holland et Hervey Smyth, et pourtant certains d'entre eux n'étaient pas capitaines et d'autres n'étaient pas officiers de marine.

De l'autre main, Saunders désigne un buste de George II coiffé de lauriers comme s'il offrait sa fameuse victoire au Roi qui est représenté en empereur romain. Le geste avait peut-être plus de

The historical context of Saunders' triumph is further emphasized by the volume on the table entitled Lives of the Admirals. Another weighty tome on the floor inscribed Ansons Voyage refers to the circumnavigation of the globe in 1740-1744, in which Saunders participated under the command of Commodore George Anson, who later became First Lord of the Admiralty and remained until his death a friend and patron of Saunders. A globe, partially hidden under the table but visible between Saunders' legs, alludes again to his naval career. A pilaster along the right edge of the picture (currently obscured by varnish) and a carpet on the floor complete the interior scene, which opens to a clouded sky on the left.

Richard Brompton was a well-known portrait painter in his own day, but has now largely disappeared from view. In Sir Ellis Waterhouse's words, "he was a reasonably competent portrait painter, when an unflattering likeness was required." Looking at Saunders' painfully plain face with its huge nose and irregular eyebrows, and the even more devastating profile of the aged King, one certainly knows what Waterhouse meant by "an unflattering likeness!" The unflinching realism of Brompton's portrait is even more apparent when compared to Reynolds's more tactful treatment in 1765. With his very smooth, highly finished technique, Brompton evidently took great delight in painting such elaborate costumes as Saunders' uniform. Extravagant living finally brought the artist to debtors' prison in 1780, until he was rescued rather surprisingly by the Empress Catherine the Great of Russia, who appointed him her court painter and called him to St. Petersburg, where he died after enjoying several years of success. Brompton is now remembered mainly for his portraits of Pitt and Saunders, two men who both played decisive roles in the British victory at Quebec.

D.E.S.

References

Armstrong, Joe C.W. From Sea unto Sea: Art & Discovery Maps of Canada. [Scarborough, Ont.: Fleet Publishers, ca. 1982].

Fite, Emerson David, and Archibald Freeman. A Book of Old Maps. Cambridge: Harvard University Press, 1926 (Dover reprint, 1969).

Graves, Algernon. The Society of Artists of Great Britain 1760-1791; The Free Society of Artists 1761-1783: A Complete Dictionary of Contributors . . . . London: George Bell and Sons and Algernon Graves, 1907.

Kerslake, John. National Portrait Gallery: Early Georgian Portraits, vol. 1. London: Her Majesty's Stationery Office, 1977, p.47.

J.K.L. [John Knox Laughton] "Saunders, Sir Charles (1713?-1775)." The Dictionary of National Biography, vol. 17. [London]: Oxford University Press, n.d., pp. 808-810.

Waterhouse, Ellis. "Brompton, Richard c. 1734-1783." The Dictionary of British 18th Century Painters in Oils and Crayons. Antique Collec-

signification dans la première version du tableau où Saunders désignait les brûlots à l'arrière-plan. L'artiste souligne le contexte historique de la victoire du vice-amiral en peignant le volume Lives of the Admirals sur la table. Un autre gros livre sur le sol, Ansons Voyage, symbolise le voyage autour du monde auquel Saunders participa de 1740 à 1744 sous la gouverne du chef d'escadre George Anson. Ce dernier, qui devint par la suite premier lord de l'Amirauté, demeura l'ami et le protecteur de Saunders. Sous la table se trouve un globe que l'on aperçoit entre les jambes de Saunders et qui rappelle également sa carrière maritime. Un pilastre à la droite du tableau (actuellement recouvert partiellement de vernis) et un tapis complètent le décor qui s'ouvre sur un ciel nuageux à la gauche.

De son vivant, Richard Brompton était un portraitiste de renom, mais sa notoriété ne lui a pas survécu. Selon sir Ellis Waterhouse, il était relativement talentueux, lorsqu'une ressemblance peu flatteuse suffisait. En regardant la figure de Saunders, son nez protubérant, ses sourcils inégaux, et le profil du Roi vieillissant, on comprend fort bien ce que Waterhouse entendait par ressemblance peu flatteuse. Le réalisme impassible de Brompton devient encore plus évident lorsqu'on compare cette oeuvre au tableau plus flatteur réalisé par Reynolds en 1765. Brompton, dont la technique était très sophistiquée, prenait évidemment beaucoup de plaisir à peindre des costumes compliqués comme l'uniforme de Saunders. A cause de son mode de vie extravagant, l'artiste se retrouva en prison pour dettes en 1780 et y resta jusqu'à ce que l'impératrice Catherine de Russie, à notre surprise, le nomme peintre à la cour et le fasse venir à Saint-Pétersbourg. Il y connut plusieurs années de succès avant de mourir. Aujourd'hui, Brompton est surtout connu pour ses portraits de Pitt et de Saunders, deux hommes qui jouèrent un rôle prépondérant dans la victoire des Britanniques à Québec.

D.E.S.

Sources

ARMSTRONG, Joe C.W., From Sea unto Sea : Art & Discovery Maps of Canada, [Scarborough (Ontario) : Fleet Publishers, vers 1982].

FITE, Emerson David et FREEMAN, Archibald, A Book of Old Maps, Cambridge : Harvard University Press, 1926, réimpression Dover, 1969.

GRAVES, Algernon, The Society of Artists of Great Britain 1760-1791; The Free Society of Artists 1761-1783 : A Complete Dictionary of Contributors..., Londres : George Bell and Sons and Algernon Graves, 1907.

KERSLAKE, John, National Portrait Gallery : Early Georgian Portraits, vol. 1, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1977, p. 47.

J.K.L. (John Knox Laughton), "Saunders, Sir Charles (1713?-1775)", The Dictionary of National Biography, vol. 17, [Londres] : Oxford University Press, s.d., p. 808-810.

tors' Club, 1981, pp. 60-61.

Whiteley, William H. "Saunders, Sir Charles." Dictionary of Canadian Biography, vol. 4 (1771-1800). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1979, pp. 698-702.

6. Dominic SERRES (1722-1793), after Richard SHORT (active before 1754-after 1766)
A View of the Treasury and Jesuits College, Quebec City, 1760
Oil on canvas
35.5 x 50.5 cm (14 x 19-7/8 in.)
Inscribed in brushpoint and brown paint, recto l.l.: D [S]erres. P. 1760.
Acquired before 1933
Negative No.: C-25663

7. Dominic SERRES (1722-1793), after Richard SHORT (active before 1754-after 1766)
A View of the Church of Notre-Dame-de-la-Victoire, Quebec City, 1760
Oil on canvas
35.2 x 50.2 cm (13-7/8 x 19-3/4 in.)
Inscribed in brushpoint and brown paint, recto l.l.: D. Serres. P. 1760.; in pen and ink, on a label formerly on the verso: These 2 Pictures came from one of the Townshend houses in / Norfolk. Townshend's ancestor commanded a Battalion / at the Battle.
Acquired before 1933
Negative No.: C-25662

In 1761 the British map-engraver and author, Thomas Jefferys, offered for sale a portfolio of prints entitled Twelve Views of the Principal Buildings in Quebec, from Drawings, taken on the Spot, at the Command of Vice-Admiral Saunders, by Richard Short, Purser of his Majesty's Ship the Prince of Orange . . . . Saunders was obviously eager to bring visual documentation of his successful Quebec campaign back to England with him, and so asked one of his naval officers, Richard Short, to make on-the-spot drawings throughout the conquered city. Not only was it usual for naval officers to learn the rudiments of drawing so that they would be able to sketch, for example, the profile of a coast, but drawing was also a favourite recreational activity for many men and women of the period. Short evidently had the necessary training and talent to execute Saunders' orders. With Hervey Smyth and Thomas Patten, Short stands at the very beginning of the long tradition of military topographers who have left us an extremely rich legacy of visual documentation about Canada in the late eighteenth and early nineteenth centuries.

Dominic Serres was a French-born artist who supposedly went to sea and was captured ca. 1758 as a prisoner of war and brought to London, where he pursued his subsequent artistic career. As befits a former sailor, he made his name as a marine painter, especially of naval battlepieces, and was appointed Marine Painter to the King in 1780. The connection between Serres and Short can only be understood with reference to their collaboration on later print sets. In 1764 Short issued another group of six Canadian prints depicting Halifax,

WATERHOUSE, Ellis, "Brompton, Richard c. 1734-1783", The Dictionary of British 18th Century Painters in Oils and Crayons, s.l. : Antique Collectors' Club, 1981, p. 60-61.

WHITELEY, William H., "Saunders, sir Charles", Dictionnaire biographique du Canada, vol. 4 (1771 à 1800), s.l. : Presses de l'université Laval, 1980, p. 757-761.

6. Dominic SERRES (1722-1793), d'après Richard SHORT (connu v. 1754-1766)
Vue de la trésorerie et du collège des Jésuites, à Québec, 1760
Huile sur toile
35,5 x 50,5 cm (14 x 19 7/8 po)
Inscription au pinceau et à l'huile brune, b.g. : D [S]erres. P. 1760.
Acquis avant 1933
N° de négatif : C-25663

7. Dominic SERRES (1722-1793), d'après Richard SHORT (connu v. 1754-1766)
Vue de l'église Notre-Dame-de-la-Victoire, à Québec, 1760
Huile sur toile
35,2 x 50,2 cm (13 7/8 x 19 3/4 po)
Inscription au pinceau et à l'huile brune, au recto, b.g. : D. Serres. P. 1760.; l'inscription suivante à la plume et à l'encre paraît sur une étiquette qui figurait autrefois au verso : These 2 Pictures came from one of the Townshend houses in / Norfolk. Townshend's ancestor commanded a Battalion / at the Battle.
Acquis avant 1933
N° de négatif : C-25662

En 1761, Thomas Jefferys, auteur et graveur britannique de cartes, mit en vente un carton de gravures intitulé : Twelve Views of the Principal Buildings in Quebec, from Drawings, taken on the Spot, at the Command of Vice-Admiral Saunders, by Richard Short, Purser of his Majesty's Ship the Prince of Orange... Saunders, manifestement désireux d'emporter avec lui en Angleterre une documentation visuelle de sa fructueuse campagne de Québec, commanda à un de ses officiers de marine, Richard Short, d'esquisser sur le vif des scènes de la ville conquise. Les officiers de marine apprenaient tous à dessiner pour être en mesure, par exemple, de tracer le contour des côtes, mais le dessin était aussi un des passe-temps favoris de beaucoup de gens à cette époque. Short possédait évidemment la formation et le talent voulus pour s'exécuter. Celui-ci, de même que Hervey Smyth et Thomas Patten, sont les tous premiers d'une longue lignée de topographes militaires qui nous ont laissé une documentation visuelle inestimable sur le Canada de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e.

Dominic Serres est un artiste français qui aurait navigué sur les mers et qui, capturé vers 1758, fut amené à Londres où il reprit par la suite sa carrière artistique. Il n'est donc pas surprenant que cet ancien navigateur se bâtit une réputation comme artiste spécialiste des scènes de batailles navales, et qu'il fut nommé peintre de marines du Roi en 1780. Les rapports entre Serres et Short ne peuvent être compris qu'à la lumière de leur collaboration à l'exécution de gravures subséquentes.

each plate of which bears the inscriptions: "Serres pinx." (pinxit, Latin for "painted it") and "R. Short delint." (delineavit, Latin for "drew it"), followed by the name of the engraver. In other words, Short's on-the-spot drawings were worked up into paintings by Serres before being engraved by the reproductive engravers. (Four of Serres' paintings of Halifax are now in the Art Gallery of Nova Scotia.) In 1777 another set of prints after Short was published illustrating the English capture of Belle Isle, France, under Admiral Keppel in 1761, which once again were credited with having been painted by Serres before being engraved. (The six paintings by Serres were recently acquired by the National Maritime Museum, Greenwich.)

Since Serres' name does not appear on the twelve Quebec prints, it has sometimes been assumed that in this case the engravers worked directly from Short's drawings, none of which unfortunately has yet come to light. The two paintings by Serres after Short in the Public Archives, however, suggest that the working relationship of the two men was already established for the 1761 set. It is worth noting that Serres' paintings, dated 1760, were completed before the engravings, making it quite possible that they were deliberately done as preparatory works. The size of the paintings, moreover, is quite close to the image size of the engravings, which follow them very closely in details but with subtle changes of scale and perspective. (Most noticeable is the reduction in the expanse of sky.) When these two pieces of evidence are added to the knowledge that Short's practice in his two later sets of prints was to collaborate with Serres, it seems quite probable that the same collaboration applied to the first Quebec set. If this is so, we do not know why Serres did not receive any credit on the Quebec plates -- practice concerning such credit lines on prints can be quite erratic. Neither do we know where the other ten paintings are to complete the set of twelve.

One might wonder why Short's drawings would have to be copied by Serres before the engraving process. A study of subsequent Canadiana prints published in England reveals several examples of amateur artists' on-the-spot drawings being reworked by a more professional artist before being engraved, presumably to improve the sometimes rather naïve look of the originals and to add appropriate picturesque embellishments that would increase the prints' saleability.

The English public of the mid-eighteenth century had an ever-increasing appetite for views of foreign lands, inspired by the tradition of the Grand Tour and the expanding colonial empire. It is well known that Canaletto sold almost all of his celebrated views of cities, particularly of his native Venice, to English collectors. So popular was his work in England that Canaletto eventually decided to reside there for lengthy periods of time between 1746 and 1755. Serres' paintings of Quebec streets and architecture are definitely in the same tradition. Not only has he adopted some of Canaletto's exaggerations of perspective, but he has also learned a good deal from the Venetian master about the disposition of the little figures, called staffage, which populate and animate his city streets. The ubiquitous little dogs are particularly reminiscent of Canaletto. Serres' paintings and Short's prints would therefore have been

En 1764, Short produisit une série de six gravures canadiennes, illustrant cette fois Halifax, et dont les planches portent les inscriptions : "Serres pinx." (pinxit, mot latin signifiant "a peint") et "R. Short delint." (delineavit, mot latin signifiant "a dessiné"), suivi du nom du graveur. En d'autres termes, les dessins que Short esquissa sur le vif furent peints par Serres avant d'être gravés et reproduits par des tiers. (Quatre des scènes de Halifax peintes par Serres se trouvent maintenant à la Art Gallery of Nova Scotia.) En 1777 fut publiée une autre série de gravures d'après Short, illustrant la capture de Belle Isle (France) par les Anglais en 1761, sous les ordres de l'amiral Keppel; là encore Serres les aurait peintes avant qu'elles ne soient gravées. (Les six peintures de Serres ont récemment été acquises par le National Maritime Museum de Greenwich.)

Puisque le nom de Serres n'apparaît pas sur les douze gravures de Québec, certains ont présumé que les graveurs s'inspirèrent directement des dessins de Short; malheureusement aucun de ces dessins n'a été découvert jusqu'à maintenant. Les deux toiles de Serres d'après Short, conservées aux Archives publiques, semblent indiquer cependant que des rapports professionnels existaient déjà entre les deux hommes en 1761. Il est à noter que les tableaux de Serres, datés de 1760, furent exécutés avant les gravures et qu'ils pourraient fort bien avoir servi d'oeuvres préparatoires. Qui plus est, les dimensions des tableaux et des gravures sont presque identiques; il en est ainsi des images comme telles, à part quelques écarts d'échelle et de perspective. (Par exemple, le ciel est plus réduit dans les gravures.) Ajoutez à cela la certitude que Short et Serres collaborèrent à l'exécution des deux dernières séries de gravures, il est alors très probable qu'il en fut de même pour la première série d'oeuvres sur Québec. S'il en est ainsi, nous ignorons pourquoi le nom de Serres n'y figure pas - il n'y a pas de règle formelle concernant l'inscription sur les gravures. Nous ne savons pas non plus où se trouvent les dix tableaux manquants.

On peut aussi se demander pourquoi les dessins de Short ont dû être modifiés par Serres avant d'être gravés. Un examen des gravures canadiennes publiées subséquemment en Angleterre révèle que les dessins sur le vif d'artistes amateurs furent souvent retouchés par un artiste professionnel avant d'être gravés, soit pour améliorer l'aspect parfois naïf des originaux soit pour ajouter des fioritures qui en faciliteraient la vente.

Le public anglais du milieu du XVIII^{e} siècle était de plus en plus friand de scènes étrangères; ce goût lui fut inculqué par les récits des voyageurs à leur retour du continent et par la grandeur de l'Empire alors en pleine expansion. Le peintre italien le Canaletto vendit presque toutes ses célèbres vues de cités italiennes, notamment de Venise, sa ville natale, à des collectionneurs anglais. Sa renommée fut si grande en Angleterre que le Canaletto décida d'y séjourner pour de longues périodes entre 1746 et 1755. Les tableaux de Serres où sont illustrées les rues et l'architecture de Québec s'inspirent de cette tradition. Il adopta les mêmes perspectives exagérées que le Canaletto et s'inspira également du maître vénitien pour la disposition des petits personnages qui animent ses scènes. Les petits chiens omniprésents rappellent particulièrement le

received not only as souvenirs of a famous British victory, but also as views of a foreign city such as artists like Canaletto had popularized in England.

Short's views and Serres' paintings after them are extraordinarily precious visual documents, being virtually the only precise depictions of Quebec as it was under the French Régime. One is immediately struck by the devastation that the city suffered under Saunders' naval bombardment. Several hundred houses were destroyed and not a single important building escaped without some damage. The batteries were established at Point Lévy across a narrow stretch of the St. Lawrence from Quebec and began their bombardment on July 12, 1759. One can see quite clearly the trajectories of the bombs between Lévy and Quebec marked on the map that Saunders holds in Brompton's portrait (Cat. No. 5).

The Lower Town, which was more exposed to the battery, suffered the most devastating damage, as may be seen in "A View of the Church of Notre-Dame-de-la-Victoire" (No. 12 in the print set). The only Lower Town church belonging to the French inhabitants, Notre-Dame-de-la-Victoire was constructed from 1688 and so named in thanksgiving for the defeat of Sir William Phips, who attempted to conquer Quebec in 1690. The name was later pluralized to Notre-Dame-des-Victoires to commemorate another defeat of the English, this time in 1711, when the fleet of Sir Hovenden Walker was wrecked in the St. Lawrence, a miracle of Divine Providence from the French point of view. Given its status as a monument of French victories over the English, Short's view of the church, now reduced to ruins, is charged with irony, an irony that is emphasized in an inscription on the print. We see the empty shell of the church, its façade decorated with three statues in niches, standing in the middle of the Market Square (place Royale), surrounded by the ruins of houses, warehouses, and storehouses of the principal merchants of Quebec. The Hazeur house on the extreme right has an impressive sculpted doorway and mansard roof typical of the French architecture transplanted to Quebec in the second half of the seventeenth century. The square appears much too spacious, since Serres has exaggerated the perspective, and by reducing the scale of his staffage he has also exaggerated the height and monumentality of the structures. In reality the buildings of the Lower Town were all very close together, the land between the cliff and the river being at a premium. The strong light falling diagonally from the right throws into stark relief this sad scene of destruction. Many sightseers, including several British soldiers and at least one habitant couple with pipe and market basket, survey the damage. In the centre foreground, an important-looking officer in a red coat is chatting with a strolling couple. Perhaps he is meant to represent Townshend, who may have owned the two Serres paintings.

Protected as it was by the steep cliff, the Upper Town suffered less from the bombardment. Wolfe's chief engineer, Patrick Mackellar, noted that the buildings there were more widely spaced and mostly away from the edge of the precipice, so that they could not be easily damaged by shot or shells. Even if the British ships could have pointed their guns high enough, the shot would have flown clear over the Upper Town. This area did however suffer from the bombardment and subsequent fires. In

maître italien. Ainsi, les peintures de Serres et les gravures d'après Short, tout en évoquant une grande victoire britannique, donnaient aux Anglais l'occasion de découvrir une ville étrangère représentée à la manière du Canaletto.

Les vues de Short et les peintures de Serres constituent une précieuse documentation visuelle, puisque ce sont virtuellement les seules descriptions fidèles de la ville de Québec sous le Régime français. On est frappé par l'ampleur des dégâts causés par les canons de la flotte de l'amiral Saunders. Plusieurs centaines de maisons furent détruites et aucun édifice important ne fut épargné. Les batteries s'installèrent à la Pointe de Lévy en face de Québec et commencèrent le bombardement le 12 juillet 1759. On peut voir facilement la trajectoire des bombes sur la carte que tient Saunders dans le portrait réalisé par Brompton (n^{O} 5 du catalogue).

La basse ville, plus exposée que les autres quartiers, fut la plus durement touchée, comme on le constate sur la "Vue de l'église Notre-Dame-de-la-Victoire" (n^{O} 12 de la série de gravures). En 1688 commença la construction de l'unique église de la basse ville par la suite baptisée Notre-Dame-de-la-Victoire pour commémorer la défaite de sir William Phips qui tenta de conquérir Québec en 1690. En 1711, l'église prit le nom de Notre-Dame-des-Victoires en souvenir d'une autre défaite des Anglais, celle de sir Hovenden Walker dont les navires sombrèrent dans le Saint-Laurent par l'intercession de la divine Providence, au dire des Français. Combien ironique cette église représentée à l'état de ruines par Richard Short, elle qui fut le symbole des victoires françaises sur les Anglais. L'inscription sur la gravure ne fait qu'accentuer cette ironie. La carcasse de l'église se dresse sur la place Royale; la façade est ornée de trois statues dans leur niche et, tout autour, gisent les ruines des maisons, des entrepôts et des magasins des principaux commerçants. La maison Hazeur à l'extrême droite a un impressionnant portail sculpté et un toit mansardé typique de l'architecture française transplantée à Québec dans la deuxième moitié du XVII^{e} siècle. Le square semble démesurément grand puisque Serres a exagéré la perspective et réduit la taille des personnages pour accentuer la hauteur et l'aspect monumental des édifices. En réalité, les bâtiments de la basse ville étaient très près les uns des autres car il y avait pénurie de terres entre la falaise et le fleuve. Le jet de lumière en provenance de la droite rend encore plus dramatique l'atmosphère de tristesse et de désolation. Des badauds arpentent la place, dont quelques soldats britanniques, et au moins un couple portant un panier de provisions, l'homme fumant la pipe. Au centre, à l'avant-plan, un officier vêtu d'une tunique rouge, fait la causette avec des passants. Peut-être représente-t-il Townshend qui, apparemment, aurait eu les deux peintures de Serres en sa possession.

Protégée par la falaise, la haute ville souffrit moins du bombardement. Patrick Mackellar, premier ingénieur de Wolfe, observa que les édifices y étaient plus espacés et pour la plupart éloignés du précipice; il était donc plus difficile pour les tirs ou les obus de les atteindre. Les Britanniques eussent-ils positionné leurs navires en conséquence, les tirs n'auraient que survolé la haute ville. Cette zone souffrit néanmoins du

Serres' "A V.ew of the Treasury and Jesuits College" (No. 4 in the print set), the Treasury is seen in the centre, at the intersection of the two streets, with a rather elaborate verandah and gallery along its side. Jacques Imbert, Counsellor of the Conseil Supérieur and Treasurer of the Navy, was the owner of the building until 1760. The Jesuits College may be seen on the other side of the street with a gate and a high wall surrounding it. In the distance are the ruins of the Cathedral, which burned eleven days after the bombardment began. The Abbé Jean-Félix Récher, the parish priest of Notre-Dame de Québec, left the following account:

> July 23 [1759]. -- Second fire caused by the English. -- Monday, a little after midnight, a fire bomb set aflame . . . the parish church, when a spark was carried by the wind onto the flags placed at the top of the bell-tower to serve as signals during the siege and where everything including the three bells . . . perished . . . . During this conflagration, which was terrible, the English did not cease hurling bombs and cannon-balls into the fire in order to prevent our men from extinguishing it.
>
> Before the siege, we had withdrawn from the church the 4 tabernacles, 2 statues of the Blessed Virgin and of St. Louis, from the high altar, 2 little paintings, 4 reliquaries and 4 beautiful crosses of crystal that were in the choir, the altar frontals, and all the ornaments and silver and linen. All the rest burned.

This painting is particularly interesting in that it shows the sort of paving that had been laid on the streets beginning around 1720. Running down between the cobblestones of Rue de la Fabrique, one sees a drain or gutter from which a dog takes a drink. The street on the left is St. Joseph (now Garneau), at the end of which one catches a glimpse of the Seminary of Quebec. Another group of pedestrians go about their daily business, including two priests in the centre of the composition.

As well as other street scenes and more general views of the city, Short's Twelve Views include two rare interior perspectives of the Jesuits Church and the Recollect Friars Church, which give us a very good idea of the inside of such religious buildings during the French Régime. Altogether, the visual documentation left by Short provides a most valuable account of what Quebec looked like at the time of the Conquest.

D.E.S.

References

Hubbard, Robert H. "Short, Richard." Dictionary of Canadian Biography, vol. 3 (1741-1770). University of Toronto Press, 1974, pp. 591-592.

Noppen, Luc. Québec au XVIII^{e} siècle: Douze dessins gravés de Richard Short. Quebec: Pélican, 1978.

bombardement et des incendies subséquents.

Dans la peinture "Vue de la trésorerie et du collège des Jésuites" (n^{o} 4 de la série de gravures), la trésorerie est au centre à l'intersection de deux rues; on y voit une superbe véranda et une galerie sur son côté. Jacques Imbert, membre du Conseil supérieur et trésorier de la marine, en fut propriétaire jusqu'en 1760. Situé de l'autre côté de la rue, le collège des Jésuites est entouré d'un haut mur avec une porte. A l'arrière se dressent les ruines de la cathédrale, qui brûla onze jours après le début du bombardement. L'abbé Jean-Félix Récher, curé de Notre-Dame de Québec, laissa le compte rendu suivant :

> 23 juillet [1759]. - Second incendie causé par les Anglais. - Lundi, après minuit, une bombe, pot à feu, met le feu à ... l'église paroissiale, où quelque flamèche, étincelle, jetée par le vent sur les pavillons placés au haut du clocher, pour servir de signaux durant le siège, et où tout, y compris les trois cloches ... a péri ... Pendant cet incendie, qui a été terrible, les Anglais n'ont cessé de tirer des bombes et des boulets sur le feu pour empêcher les nôtres de l'éteindre.
>
> Avant le siège, on avait retiré de l'église les 4 tabernacles, 2 statues de la Ste-Vierge et de St-Louis, du maître-autel, 2 petits tableaux, 4 reliquaires et 4 belles croix de cristal qui étaient dans le choeur, les devants d'autel et tous les ornements et l'argenterie et le linge. Tout le reste a été brûlé.

Ce tableau est particulièrement intéressant car il montre le type de pavés mis en place dans les rues à compter de 1720. L'eau coule dans une gouttière ou une rigole entre les pavés de la rue de la Fabrique où un chien s'abreuve. A gauche, on aperçoit la rue Saint-Joseph (aujourd'hui Garneau) au bout de laquelle on distingue le Séminaire de Québec. Des piétons vaquent à leurs occupations quotidiennes, y compris deux prêtres au centre de la scène.

Outre d'autres scènes urbaines et des vues plus générales de la ville, les "douze vues" de Short comportent également deux perspectives intérieures des églises des Jésuites et des Récollets qui illustrent bien l'architecture des édifices consacrés au culte sous le Régime français. Dans son ensemble, la documentation picturale de Short constitue une mine de renseignements sur Québec à l'époque de la Conquête.

D.E.S.

Sources

HUBBARD, Robert H., "Short, Richard", Dictionnaire biographique du Canada, vol. 3 (1741 à 1770), s.l. : Presses de l'université Laval, p. 640.

NOPPEN, Luc, Québec au XVIII^{e} siècle : Douze dessins gravés de Richard Short, Québec : Pélican, 1978.

_____, Claude Paulette, and Michel Tremblay. Québec: Trois siècles d'architecture. Libre Expression, 1979.

Récher, Jean-Félix. Journal du siège de Québec en 1759. Cahiers d'Histoire No 11. Quebec: La Société historique de Québec, Université Laval, 1959, pp. 23-24.

Waterhouse, Ellis. "Serres, Dominic 1722-1793." The Dictionary of British 18th Century Painters in Oils and Crayons. Antique Collectors' Club, 1981, p. 339.

NOPPEN, Luc, PAULETTE, Claude, et TREMBLAY, Michel, Québec : Trois siècles d'architecture, s.l. : Libre Expression, 1979.

RÉCHER, Jean-Félix, Journal du siège de Québec en 1759, Cahiers d'Histoire n° 11, Québec : La Société historique de Québec, université Laval, 1959, p. 23-24.

WATERHOUSE, Ellis, "Serres, Dominic 1722-1793", The Dictionary of British 18th Century Painters in Oils and Crayons, s.l. : Antique Collectors' Club, 1981, p. 339.

II. TOPOGRAPHICAL VIEWS

8. Frederick H. HOLLOWAY (active 1840–1853)
Indian Lorette, near Quebec, ca. 1845
Oil on pressed wood panel
20.7 x 30.1 cm (10-5/8 x 12-1/4 in.)
Inscribed in pen and black ink, verso, u.c.: Indian Lorrette [sic] near Quebec / by [H] Holloway
Purchased in 1960
Negative No.: C-11010

It is generally agreed that Frederick H. Holloway was born in England and that he lived in Quebec from 1840 to 1853. However, it is only by studying his pencil, watercolour, and oil landscapes of Quebec and Ontario that we can trace his movements during those years. These works show that, besides Quebec City, he visited the village of Indian Lorette, Lake St. Charles, Montreal, Brockville, Kingston, and Niagara Falls. His best-known work is a series of views of Niagara Falls, which was produced in about 1840 and reproduced as lithographs by Sarony & Major (active 1846-1857) and by Hall & Mooney (active 1839-1850).

In 1648 the Iroquois invaded the Huron territory around the Great Lakes, causing some three hundred Huron families to resettle in the Quebec area. First they lived in Quebec City, moving to Ile d'Orléans in 1651, to Sainte-Foy in 1668, to Ancienne-Lorette in 1673, and finally to Jeune-Lorette (Indian Lorette) in 1697 in order to escape the French presence, which had become too intrusive.

The Huron village of Indian Lorette was of great interest to travellers, no doubt because of its proximity to Quebec City and its exotic nature. Several travel accounts and old texts tell of the beauty of its landscape and the friendliness of its inhabitants, who are generally described as civilized and peaceful. In 1840 N.P. Willis published the following account of the village:

> The Huron village of Lorette stands on the left bank of the Charles, about four miles below the lake (eight from Quebec). The river, immediately on passing the bridge, below the village, rushes down its broken bed of granite, with a descent of about seventy feet, and buries itself in the windings of the deeply-shadowed glen below. A part of the fall is diverted to turn a mill, which seems fearfully suspended above the foaming torrent. The village covers a plot of ground very much in the manner of an English barrack, and altogether the reverse of the straggling Canadian method; it is, in fact, the method of their ancestors.

As can be seen from the many representations of Niagara Falls that have come down to us (see Cat. No. 14), waterfalls were a favourite subject for artists of the period, who sought out picturesque motifs. This interest in the picturesque is apparent in Holloway's painting, where one sees in the foreground the falls on the St. Charles River and the mill that they power. A little higher up, a bridge crosses the river to a small cemetery marked by a few gravestones and a cross opposite the chapel, around which stand a few modest houses.

II. VUES TOPOGRAPHIQUES

8. Frederick H. HOLLOWAY (connu 1840–1853)
Le village de la Jeune-Lorette, près de Québec, v. 1845
Huile sur panneau de bois pressé
20,7 x 30,1 cm (10 5/8 x 12 1/4 po)
Inscription à la plume et à l'encre noire, au verso h.c. : Indian Lorrette [sic] / near Quebec / by [H] Holloway
Acheté en 1960
N° de négatif : C-11010

On s'entend généralement pour dire que Frederick H. Holloway est d'origine anglaise et qu'il a résidé au Québec de 1840 à 1853; cependant, seule une étude de ses paysages du Québec et de l'Ontario au crayon, à l'aquarelle et à l'huile nous permet de retracer ses déplacements au cours de ces années. Elle nous apprend qu'outre Québec il a visité le village de la Jeune-Lorette, le lac Saint-Charles, Montréal, Brockville, Kingston et les chutes Niagara. Ses oeuvres les plus connues sont d'ailleurs une série de vues des chutes Niagara, réalisée vers 1840, qui fut reproduite en lithographies par Sarony & Major (connu 1846-1857) et par Hall & Mooney (connu 1839-1850).

Suite à l'invasion iroquoise des territoires hurons des Grands Lacs en 1648, environ trois cents familles huronnes s'installent dans la région de Québec. Elles habitent d'abord Québec, se déplacent à l'île d'Orléans en 1651, à Sainte-Foy en 1668, et à l'Ancienne-Lorette en 1673 avant de se fixer définitivement à la Jeune-Lorette en 1697. C'est d'ailleurs pour fuir la présence des Français qui se fait trop envahissante que les Hurons quittent l'Ancienne-Lorette pour la Jeune-Lorette.

Le village de la Jeune-Lorette fut, sans doute à cause de la proximité de Québec et de l'exotisme que procurait la visite d'une réserve huronne, l'objet d'un grand intérêt pour les voyageurs. Plusieurs récits de voyages et textes anciens vantent la beauté de son paysage et l'amabilité de ses habitants; ces derniers y sont généralement décrits comme des gens civilisés et paisibles. En 1840, N.P. Willis nous dépeint le village en ces termes :

> Le village huron de la Jeune-Lorette est sis sur la rive gauche de la rivière Saint-Charles, environ quatre milles en aval du lac (huit de Québec). Immédiatement après le pont, dépassé le village, la rivière dévale son lit de granite sur quelque soixante-dix pieds, puis s'enfonce dans les méandres d'un ravin où règne l'obscurité. Une partie des eaux de la chute est dérivée pour alimenter un moulin qui se dresse, menaçant, au-dessus du torrent écumant. La configuration du village rappelle beaucoup un cantonnement anglais. Typique des Hurons, cette régularité rompt avec la coutume canadienne qui consiste à disperser les maisons un peu n'importe comment.

Comme en font foi les nombreuses représentations des chutes Niagara qui nous sont parvenues (voir le n° 14 du catalogue), les chutes furent un sujet de prédilection pour les artistes de l'époque qui cherchaient à peindre des sujets pittoresques. Cet intérêt est évident dans la peinture de Holloway,

The Public Archives of Canada owns an album of drawings from nature by Holloway, one of which is similar to the painting that we are studying. Although the drawing and painting are not dated, it is likely that the painting was made from the drawing. Many differences can be found between these two works, the most important being the shape of the chapel's spire, which is pointed in the drawing and rounded in the oil. This should not be considered as an indication of actual changes in the shape of the spire over the years. Although the chapel, built ca. 1730, was destroyed by fire in 1862, the church that stands today was rebuilt in 1865 apparently on the same foundations and according to the original plan. This suggests that the artist worked from the probably true-to-life drawing, which is one of the earliest representations of the Huron chapel, to create in oils a more romantic, fanciful image.

D.T.-C.

References

Caraffe, Marc de, and Nathalie Clerk. "Église Notre-Dame de Lorette, Village des Hurons, Loretteville, Quebec," Inventory of Historical Buildings of Canada, Parks Canada, no. 175.

Noppen, Luc. Les églises du Québec (1600-1850). [Quebec City]: Éditeur officiel du Québec; [Montreal]: Fides, 1977, pp. 286-287.

Willis, Nathaniel Parker. Canadian Scenery, vol 1. London: George Virtue, 1840, p. 128.

au premier plan de laquelle on peut voir la chute de la rivière Saint-Charles et le moulin alimenté par ses eaux. Un peu plus haut, le pont enjambe la rivière et débouche sur un petit cimetière marqué par quelques pierres tombales et une croix qui fait face à la chapelle autour de laquelle quelques modestes maisons sont disséminées.

Les Archives publiques du Canada possèdent un album de dessins qui fut réalisé d'après nature par Holloway, et dont une des pièces rappelle la peinture que nous étudions. Même si le dessin et la peinture ne sont pas datés, on peut imaginer que cette dernière fut réalisée d'après le dessin. On note de nombreuses différences entre ces deux oeuvres, mais la plus remarquable est sans doute la forme du clocher de la chapelle dont l'extrémité apparaît pointue dans le dessin et arrondie dans l'huile. Il ne faut pas y voir des indications de changements réels de la forme du clocher au cours des ans; car, même si la chapelle construite vers 1730 fut la proie des flammes en 1862, l'église qui existe aujourd'hui aurait été rebâtie en 1865, vraisemblablement sur les fondations et selon le modèle de l'ancienne. Ce qui laisse supposer que l'artiste à partir d'un dessin probablement conforme à la réalité, où apparaît une des plus anciennes représentations de la chapelle huronne, a créé une huile plus romantique et plus fantaisiste.

D.T.-C.

Sources

CARAFFE, Marc de et CLERK, Nathalie, "Église Notre-Dame de Lorette, Village-des-Hurons, Loretteville, Québec", Inventaire des bâtiments historiques du Canada, Parcs Canada, n° 175.

NOPPEN, Luc, Les églises du Québec (1600-1850), [Québec] : Éditeur officiel du Québec; [Montréal] : Fides, 1977, p. 286-287

WILLIS, Nathaniel Parker, Canadian Scenery, vol. 1, Londres : George Virtue, 1840, p. 128.

9. Unknown Artist
Halifax, Nova Scotia, ca. 1840
Oil on canvas laid down on masonite panel
49.0 x 66.5 cm (19-1/4 x 26-1/8 in.)
The W.H. Coverdale Collection of Canadiana
Purchased in 1970 with a special grant from the Canadian Government
Negative No.: C-42271

To counter the French fortress of Louisbourg, which was taken in 1745 and then restored to France in 1748 under the Treaty of Aix-la-Chapelle, the British government decided to establish a military and naval post at a place that the Micmac Indians called Chebucto, meaning "great long harbour." The Board of Trade and Plantations, with the Earl of Halifax as president, was placed in charge of planning the new settlement. The Board submitted its report to the British government in the fall of 1748, and soon a publicity campaign was launched to populate the first British settlement in Nova Scotia. Those who qualified were offered fifty

9. Artiste inconnu
Halifax, Nouvelle-Écosse, v. 1840
Huile sur toile collée en plein sur un panneau de masonite
49,0 x 66,5 cm (19 1/4 x 26 1/8 po)
Collection d'oeuvres canadiennes de W.H. Coverdale
Acheté en 1970 grâce à une subvention spéciale du gouvernement canadien
N° du négatif : C-42271

Pour faire contrepoids à la forteresse de Louisbourg, conquise en 1745 et restituée à la France avec le traité d'Aix-la-Chapelle en 1748, le gouvernement britannique choisit de fonder un poste militaire et naval à l'endroit désigné par les Micmacs sous le vocable "Chebucto" qui signifie le plus grand et le plus long port. L'élaboration du plan du nouvel établissement est confiée au Board of Trade and Plantations, alors présidé par lord Halifax. Le comité soumet son rapport au gouvernement britannique à l'automne de 1748, et bientôt, une campagne de sensibilisation est lancée pour

acres of land, plus ten acres for each family member. Governor Edward Cornwallis, accompanied by a group of immigrants, landed at Chebucto on June 21, 1749, and named the new settlement Halifax in honour of Lord Halifax.

Halifax, the colony's tiny outpost on the west side of one of the finest harbours in the world, quickly became the political, commercial, and military centre of Nova Scotia. Although development was at first rather slow, Halifax's population grew considerably after 1815. The town's growth can be measured by the number of its houses, which increased from 1,200 in 1817 to 14,439 in 1839. Halifax was important because of its dual role as the British military headquarters and as a commercial and supply centre. The painter of this view of Halifax has given us a portrait of what was then the third-largest town in British North America.

Probably dating from 1840, this anonymous painting is likely the work of one of the amateur or itinerant artists who were attracted to Halifax for more or less prolonged visits at this time. Looking towards Halifax from Point Pleasant, we can see the dirt road that connected these two places, with the "Kissing Bridge" on the left. The town, of imposing size, is made up mostly of painted wooden houses of varying dimensions. From right to left, we can see the chimney of the natural gas refinery and the spires of St. Paul's Church (built in 1750 and still standing today), of the Roman Catholic church, and of an unidentified church. The Citadel, to the left of the picture, overlooks the town, with George Island opposite and Dartmouth in the background. The painting is executed with meticulous attention to detail and great objectivity. The artist has not tried to embellish his subject; he has painted a realistic picture of Halifax which corresponds to the description made in 1839 by Hugh Murray:

> Halifax is built on the south-western side of the bay, and on the declivity of a hill rising from the sea to the height of about 250 feet. Wood is the prevailing material, there being, ten years ago, only eighteen public and fifty-five private buildings of stone; and of brick, not quite forty. Eight streets extend through the centre, crossed by fifteen others. The town, which is about two miles in length and half a mile in breadth, has been greatly improved in consequence of extensive conflagrations, which, consuming large portions of it, made way for better and more regular buildings. The streets are now generally spacious, the principal one well paved, and the others macadamized. The houses, indeed, are extremely unequal as to form and height; but many are handsome, even the wooden ones being often neatly finished and painted white.

This topographic painting also shows details of everyday life, clothing, and transportation. The artist skilfully depicts two fishermen in a boat who are putting out their net, a hunter and his dog, a man guiding a horse-drawn cart, people who are out for a walk, and others who are just admiring the scenery.

D.T.-C.

assurer le peuplement du premier établissement britannique en Nouvelle-Écosse. Cinquante acres de terre sont offertes à ceux qui se qualifient, plus dix acres pour chaque membre de la famille. Le gouverneur Edward Cornwallis, accompagné d'immigrants, débarque à "Chebucto" le 21 juin 1749, et nomme le nouvel établissement Halifax en l'honneur du président du Board of Trade and Plantations.

Halifax, petit avant-poste de la colonie situé sur la rive ouest d'un des plus beaux ports du monde, devient rapidement le centre politique, commercial et militaire de la Nouvelle-Écosse. D'abord vouée à un développement plutôt lent, on verra à partir de 1815 une augmentation démographique significative. Les changements qui caractérisent cette époque sont entre autres perceptibles par l'accroissement du nombre d'habitations que compte la ville; au nombre de 1 200 en 1817, elles passent à 14 439 en 1839. Son importance tient à son double rôle de quartier général des troupes britanniques et de centre commercial et d'approvisionnement. C'est un portrait de cette ville, la troisième en importance en Amérique du Nord britannique que nous a brossé l'auteur de cette vue de Halifax.

Cette peinture anonyme date probablement de 1840; on peut supposer qu'elle est l'oeuvre d'un artiste amateur ou d'un artiste itinérant. D'ailleurs, à cette époque, Halifax est devenue pour ces derniers une ville d'un grand intérêt où ils se fixent pour une période plus ou moins longue. On peut voir dans cette vue de Halifax à partir de Point Pleasant, le chemin de terre qui reliait ces deux endroits, de même que le "Kissing Bridge" sur la gauche. La ville de taille imposante est constituée majoritairement d'habitations en bois peint et de dimensions variables; on peut y voir de droite à gauche la cheminée de la raffinerie de gaz naturel, les clochers de trois églises, soit celui de St. Paul (cet édifice construit en 1750 existe toujours), celui d'une église catholique romaine et celui d'une église non identifiée. La citadelle située à gauche de l'image surplombe la ville, l'Île Georges lui fait face, tandis que Darmouth apparaît à l'arrière-plan. L'ensemble est exécuté avec minutie et réalisme. L'auteur n'a pas essayé d'embellir son sujet, il a peint une image réaliste qui correspond à la description que Hugh Murray fait de Halifax en 1839 :

> Au sud-ouest de la baie, Halifax s'étale sur le versant d'une colline qui s'élève à quelque 250 pieds au-dessus du niveau de la mer. La majorité des constructions sont en bois; il y a dix ans, on n'y trouvait encore que dix-huit édifices publics et cinquante-cinq habitations en pierre, et à peine quarante en brique. La ville, qui s'étend sur environ deux milles de long et un demi-mille de large, comprend huit rues dans un sens et quinze dans l'autre. Reconstruite par suite d'incendies dévastateurs, elle présente aujourd'hui un visage beaucoup plus élégant. Les rues se sont élargies pour la plupart. L'artère principale est entièrement pavée tandis que les autres rues sont macadamisées. Malgré l'extrême disparité des formes et des hauteurs, les maisons sont généralement attrayantes; d'ailleurs celles en bois sont souvent finies avec soin et peintes en blanc.

References

Burant, Jim. "The Development of the Visual Arts in Halifax, Nova Scotia, from 1815 to 1867 as an Expression of Cultural Awakening." A research essay submitted to the Institute of Canadian Studies in partial fulfillment of the degree of Master of Arts. Faculty of Graduate Studies, Carleton University, 1979.

Harvey, D.C. "Halifax 1749-1949." Canadian Geographical Journal, vol. 38, no. 1 (January 1949), pp. 6-37.

Murray, Hugh. An Historical and Descriptive Account of British America . . . . 3 vols. Edinburgh: Oliver & Boyd; London: Simpkin, Marshall & Co., 1839, pp. 154-157.

Raddall, Thomas H. Halifax Warden of the North. Toronto, Montreal: McClelland and Stewart Limited, 1971.

10. Unknown Artist, after William Henry BARTLETT (1809-1854)
View of Montreal from the St. Lawrence River, ca. 1840
Oil on canvas
70.8 x 125.2 cm (27-7/8 x 49-1/4 in.)
Purchased in 1973
Negative No.: C-103611

During the course of his 1535-1536 voyage, Jacques Cartier became the first European to visit the future site of Montreal, but it was Samuel de Champlain who in 1611 established a settlement, Place Royale, at the foot of the Lachine Rapids. Unfortunately, his plans for the development of Place Royale were not realized. The Société Notre-Dame de Montréal finally established Ville-Marie in 1642, with Paul de Chomedey, Sieur de Maisonneuve, as Governor. Although the dream of the Société to found a missionary town proved unrealistic, Ville-Marie went on to become a flourishing commercial centre, because it proved to be a good base for fur traders, merchants, and explorers.

The romantic vision of Montreal in this painting — with its dark sky heavy with clouds, its boats tossed on the rough water of the river, and its overall dramatic atmosphere — is reminiscent of English marine paintings. In fact, it is a copy of a view of Montreal from the St. Lawrence River by W.H. Bartlett, which was published as an engraving in Canadian Scenery by Virtue & Co., London, in 1840 (see Illus. No. 10a). The compositions of the

Cette peinture topographique recèle également des informations sur la vie quotidienne, les costumes et les moyens de transport de l'époque. Son auteur y dépeint avec adresse deux pêcheurs en barque qui tendent leur filet, un chasseur accompagné de son chien, un personnage qui guide une charette tirée par un cheval, des promeneurs et des flâneurs qui admirent le paysage.

D.T.-C.

Sources

BURANT, Jim, "The Development of the Visual Arts in Halifax, Nova Scotia from 1815 to 1867 as an expression of Cultural Awakening", dissertation soumise à l'Institut des études canadiennes dans le cadre d'une maîtrise ès arts, Faculté des études supérieures de l'université Carleton, 1979.

HARVEY, D.C., "Halifax 1749-1949", Canadian Geographical Journal, vol. 38, n^{o} 1, janvier 1949, p. 6-37.

MURRAY, Hugh, An Historical and Descriptive Account of British America ..., 3 vol., Édimbourg : Oliver & Boyd; Londres : Simpkin, Marshall & Co., 1839, p. 154-157.

RADDALL, Thomas H., Halifax Warden of the North, Toronto, Montréal : McClelland and Stewart Limited, 1971.

10. Artiste inconnu, d'après William Henry BARTLETT (1809-1854)
Vue de Montréal à partir du fleuve Saint-Laurent, v. 1840
Huile sur toile
70,8 x 125,2 cm (27 7/8 x 49 1/4 po)
Acheté en 1973
N^{o} de négatif : C-103611

Jacques Cartier fut le premier Européen à visiter le futur site de Montréal lors de son voyage en 1535-1536; mais c'est à Samuel de Champlain que revient le mérite d'avoir choisi l'emplacement actuel de Montréal en y fondant Place Royale, en 1611, aux pieds des rapides de Lachine. Malheureusement, son projet de développement de Place Royale ne se réalisera pas; ce sera finalement la Société Notre-Dame de Montréal qui contribuera à l'établissement de Ville-Marie, en 1642, sous la gouverne du sieur Paul de Chomedey de Maisonneuve. Le rêve que caresse la Société Notre-Dame de Montréal d'y fonder une ville missionnaire s'avèrera une utopie, mais Ville-Marie deviendra grâce au commerce des fourrures et parce que les marchands et les explorateurs l'ont adoptée comme base, un centre commercial florissant.

La vision romantique de Montréal que nous présente cette peinture avec son ciel ténébreux chargé de nuages, ses bateaux portés par les flots agités du fleuve et l'atmosphère dramatique qui se dégage de l'ensemble ne sont pas sans rappeler les marines anglaises. Il s'agit en fait d'une copie d'une vue de Montréal, à partir du fleuve Saint-Laurent,

two works are very similar: in the foreground is the raft, then the sailing ships, the rowboats, the steamboat at the dock, the people busy on shore and on boats, the buildings profiled against the foot of the mountain, and the imposing church of Notre Dame on Place d'Armes, which was under construction from 1824 to 1829. Interestingly, neither representation of Notre Dame Church is accurate. There are so many resemblances between the two works that it can only be assumed that the artist created the painting directly from the engraving in Canadian Scenery, probably without ever having visited Montreal himself. The Royal Ontario Museum has several views of Montreal that are probably by the same anonymous artist.

William H. Bartlett was a prolific artist and illustrator. His works were among the most imitated, copied, and reproduced, so that even today collectors can easily obtain copies after his views. He was born in 1809 in Kentish Town, England. Considered a child prodigy, he was apprenticed to the architect John Britton before joining in 1831 the London publishing house of George Virtue, where he specialized in travel books devoted to different countries.

Bartlett made four trips to North America, which resulted in the publication, in collaboration with the American journalist and author Nathaniel Parker Willis, of American Scenery and Canadian Scenery. The Public Archives of Canada owns some original drawings used to illustrate Canadian Scenery, as well as a copy of each publication and many prints on loose sheets. During a trip from Halifax to Niagara Falls in 1838, Bartlett made the sketches that were used for the engravings published in Canadian Scenery. The book was first issued in 1840 in parts, each containing four engravings and eight to twelve pages of text. It was then published as a two-volume set by Virtue & Co. in 1842. The text was written by Willis, who borrowed widely from his contemporaries. The following is an excerpt from the text accompanying the view of Montreal:

> Montreal, the chief town in this district, though not ranking as a capital, is equal to Quebec in magnitude, and superior in commercial importance. Its greatness is likely to increase, from its favourable situation, and the growing prosperity of Upper Canada, of which, as being the highest point of the St. Lawrence to which vessels of the first class can ascend, it always continues the emporium.

Bartlett's scenes do not really look very Canadian, but the fact that he used his 1838 sketches to make wash drawings a year or two later to serve as models for engravers explains in part the distortions and exaggerations in proportions. After altering his drawings himself, he gave them to engravers who were not familiar with the Canadian landscape and who gave them a European look, imparting a more romantic style to the scenes in order to satisfy the taste of the time.

This type of publication was very popular. Canadian Scenery went through several English editions, and a French version, entitled Canada Pittoresque, was published in 1843. They satisfied the thirst for knowledge and excited the imaginations of people who dreamed of travel but who never

de W.H. Bartlett qui fut publiée, sous forme de gravure, dans Canadian Scenery par Virtue & Co., à Londres, en 1840 (voir l'illustration n° 10a). Les compositions des deux pièces sont très similaires : on retrouve au premier plan le radeau, puis les voiliers, les chaloupes, le bateau à vapeur au quai, les gens affairés sur la rive et sur les bateaux, les immeubles qui se profilent au pied de la montagne autour de l'imposante église Notre-Dame sur la place d'Armes, dont la construction s'est poursuivie de 1824 à 1829. Il est intéressant de noter qu'aucune des deux représentations de l'église Notre-Dame n'est conforme à la réalité. Les ressemblances entre les deux oeuvres sont toutefois tellement nombreuses qu'on ne peut qu'en déduire que l'auteur de la peinture l'a réalisée après avoir pris connaissance de celle du Canadian Scenery, et peut-être même sans avoir jamais visité Montréal. Le Musée royal de l'Ontario possède quelques vues de Montréal qui sont probablement du même artiste.

William H. Bartlett fut un artiste et un illustrateur prolifique. Son oeuvre fut l'un des plus imités, copiés et reproduits; de sorte qu'encore aujourd'hui, les collectionneurs peuvent facilement se procurer des copies d'après Bartlett. Il est né à Kentish Town, en Angleterre, en 1809. Ce petit prodige, comme on le considère à l'époque, est l'apprenti de l'architecte John Britton avant d'entrer en 1831 au service de la maison d'édition de George Virtue à Londres où il se spécialise dans la préparation d'albums consacrés à divers pays.

Il effectue quatre voyages en Amérique du Nord qui donnent lieu à la publication, avec la collaboration de N.P. Willis, journaliste et auteur américain, d'American Scenery et de Canadian Scenery. Les Archives publiques du Canada possèdent des dessins originaux ayant servi à l'illustration de Canadian Scenery, un exemplaire de chaque publication, de même que de nombreuses gravures sur feuilles détachées. C'est au cours d'un voyage qui le conduit de Halifax à Niagara en 1838 que Bartlett réalise les croquis qui sont à l'origine des gravures publiées dans Canadian Scenery. En 1840, la publication est d'abord offerte en feuillets comprenant quatre gravures et huit à douze pages de textes, avant d'être publiée en deux volumes par Virtue & Co., en 1842. Les textes sont la responsabilité de Nathaniel Parker Willis qui les a à plusieurs reprises empruntés à ses contemporains. Voici un extrait du passage qui accompagne la vue de Montréal:

> Montréal, la principale ville de cette région, quoique n'ayant pas rang de capitale, égale Québec pour ce qui est de la dimension, et lui est supérieure sur le plan commercial. Montréal continuera probablement à prendre de l'expansion, grâce à sa situation géographique favorable et grâce à la prospérité florissante du Haut-Canada. Étant le lieu le plus haut du Saint-Laurent jusqu'où peuvent remonter les navires de première classe, elle continue d'être le centre du commerce du Haut-Canada.

Les oeuvres de Bartlett n'ont déjà pas l'apparence de scènes très canadiennes, mais le fait qu'il s'inspire de ses croquis de 1838 pour réaliser une ou deux années plus tard des dessins au lavis qui

left their own continent. Bartlett catered to his contemporaries' taste for the exotic by providing them with romantic scenes of far-away places, which probably explains why so many copies of his works were made in various forms.

D.T.-C.

References

Brunet, Michel, and J. Russell Harper. A 19th Century Romantic Sketch of Quebec W.H. Bartlett. Montreal: Les Éditions de l'Homme, 1968.

Marsan, Jean-Claude. Montréal en évolution. Montreal: Fides, 1974.

Tyrwhitt, Janice. Bartlett's Canada A pre-Confederation Journey. Toronto: McClelland and Stewart Limited, 1968.

Willis, Nathaniel Parker. Canadian Scenery, vol. 2. London: George Virtue, 1842, p. 2.

11. Edmund Willoughby SEWELL (1800-1890)
View of Barrack Hill and the Ottawa River at Bytown (Ottawa), ca. 1843-1859
Oil on canvas
38.9 x 53.9 cm (15-3/8 x 21-1/4 in.)
Acquired before 1931
Negative No.: C-11047

12. Edmund Willoughby SEWELL (1800-1890)
View of the Chaudière Bridges on the Ottawa River at Bytown (Ottawa), ca. 1843-1859
Oil on canvas
38.9 x 51.4 cm (15-3/8 x 20-1/4 in.)
Acquired before 1931
Negative No.: C-11048

Art historians generally agree that the artists E. Sewell, Edward Sewell, and E.W. Sewell are one and the same person, namely Reverend Edmund Willoughby Sewell. Born in Quebec on September 3, 1800, he was the son of Chief Justice Jonathan Sewell and Henrietta Smith. He attended

serviront de modèles aux graveurs explique en partie les déformations et les exagérations au niveau des proportions. Après avoir lui-même altéré ses propres dessins il les confie à des graveurs qui ne sont pas familiers avec le paysage canadien, et lui donne un caractère européen tout en interprétant les scènes dans un style plus romantique pour se conformer aux goûts de l'époque.

Ce genre de publication remportait beaucoup de succès à l'époque; d'ailleurs Canadian Scenery fut l'objet de plusieurs éditions anglaises et d'une version française intitulée Canada Pittoresque en 1843. Elles servaient à épancher la soif de connaissance et à nourrir l'imagination de ceux qui rêvaient de voyage mais qui restaient confinés à leur continent. W.H. Bartlett a réussi à combler le besoin d'exotisme de ses contemporains en leur procurant des scènes romantiques de pays lointains où ils pouvaient se reconnaître; c'est probablement ce qui explique la prolifération de copies de ses oeuvres sous différentes formes.

D.T.-C.

Sources

BRUNET, Michel et HARPER, J. Russell, Quebec 1800 : Un essai de gravures romantiques sur le pays du Québec au XIX^e siècle, Montréal : Les Éditions de l'Homme, 1968.

MARSAN, Jean-Claude, Montréal en évolution, Montréal : Fides, 1974.

TYRWHITT, Janice, Bartlett's Canada A pre-Confederation Journey, Toronto : McClelland and Stewart Limited, 1968.

WILLIS, Nathaniel Parker, Canadian Scenery, vol. 2, Londres : George Virtue, 1842, p. 2.

11. Edmund Willoughby SEWELL (1800-1890)
Vue de la colline des Casernes et de la rivière des Outaouais à Bytown (Ottawa), v. 1843-1859
Huile sur toile
38,9 x 53,9 cm (15 3/8 x 21 1/4 po)
Acquis avant 1931
N° de négatif : C-11047

12. Edmund Willoughby SEWELL (1800-1890)
Vue des ponts Chaudière sur la rivière des Outaouais à Bytown (Ottawa), v. 1843-1859
Huile sur toile
38,9 x 51,4 cm (15 3/8 x 20 1/4 po)
Acquis avant 1931
N° de négatif : C-11048

Les historiens d'art s'entendent généralement pour dire que les artistes E. Sewell, Edward Sewell et E.W. Sewell sont en fait une seule personne, soit le révérend Edmund Willoughby Sewell. Ce dernier est né à Québec, le 3 septembre 1800, du mariage du juge en chef Jonathan Sewell et de Henrietta

Mr. Burrage's school in Quebec, and then studied in Brentford, England. On May 10, 1824, he was consecrated a deacon in the Anglican Cathedral by Bishop Jacob Mountain, and on December 27, 1827, Bishop Charles James Stewart ordained him a minister. For a while he worked in the Anglican Cathedral, before transferring in 1825 to the Chapel of the Holy Trinity in Stanislas Street, which his father had had built. There he was first a rector, then minister of the Chapel from 1834 to 1868, when it became the church for the Anglican members of the Quebec garrison. On November 12, 1828, he married Susan Stewart, Bishop Stewart's niece. She died in 1839, leaving him four sons and one daughter. On October 24, 1842, he married Elizabeth Durnford (daughter of Colonel Durnford, builder of the Quebec Citadel), by whom he had one son. Rev. Sewell accompanied Bishop Stewart on his episcopal visit to Montreal and to the Ottawa area in 1829. It seems probable that he made another visit to the Ottawa area between 1843 and 1859, but no other corroborative documentation has yet been discovered. He lived in England from 1870 to 1879, then returned to Quebec, where he died on October 24, 1890. The two oils by Sewell on exhibit originated during a visit he possibly made to the Ottawa area between 1843 and 1859.

The "View of Barrack Hill and the Ottawa River" shows two features that have played a key role in the history of Ottawa: the river and the hill. The Ottawa River is one of the largest in eastern Canada. It was originally used by the Indians to travel to Montreal and Quebec; then it became a highway for the fur-traders and explorers who pushed into the interior. Later, it became not only the avenue along which moved the great timber trade but also the transportation link between the older communities on the St. Lawrence and the growing settlements to the north and west. Barrack Hill was used by Lieutenant-Colonel John By and his Royal Engineers as their headquarters during construction of the Rideau Canal from 1827 to 1832. By had three barracks and a hospital built on the hill. The building of the Rideau Canal eventually led to the founding of Bytown in 1827. On January 1, 1855, the name Bytown was changed to Ottawa. Two years later Queen Victoria chose Ottawa as the capital of Canada, and construction of the Parliament Buildings began on Barrack Hill in 1859.

Evidence of the building of the Rideau Canal can be seen in this view of Barrack Hill and the Ottawa River. To the left, on Barrack Hill (now Parliament Hill), we can see the barracks and a few members of the Royal Engineers. Most of the Royal Engineers had left the area in 1832, when the canal was completed, but a few stayed on to maintain law and order in Bytown. In 1855, the painter and illustrator W.S. Hunter estimated their number at twenty-five. Two rafts and a rowboat can be seen at the foot of the hill, to the right. In the distance, to the west of Barrack Hill, we see a few houses in the Upper Town, which is connected to Hull, on the other side of the river, by a series of bridges known collectively as the Union Bridge.

The "View of the Chaudière Bridges on the Ottawa River" is in some respects a detail of the painting described above. In it we see the 243-foot-long suspension bridge, a part of the Union Bridge spanning the river at the spot known as the "cauldron." It replaced the wooden bridge built by

Smith; et a étudié à l'école de monsieur Burrage à Québec, puis à Brentford en Angleterre. Le 10 mai 1824, il est sacré diacre dans la cathédrale anglicane de Québec, par l'évêque Jacob Mountain, puis ministre (prêtre), le 27 décembre 1827, par l'évêque Charles James Stewart. Pendant quelque temps, il travaille au ministère de la cathédrale anglicane, puis à partir de 1825, à la chapelle de la Sainte Trinité, rue Stanislas, à Québec, que son père a fait construire. Il est d'abord desservant, puis ministre de la chapelle de 1834 à 1868, au moment où elle devient l'église des membres anglicans de la garnison de Québec. Le 12 novembre 1828, il épouse la nièce de l'évêque Stewart, Susan Stewart. Elle décède en 1839 et lui laisse quatre fils et une fille. Le 24 octobre 1842, il épouse en secondes noces Elizabeth Durnford, la fille du colonel Durnford, le constructeur de la citadelle de Québec, dont il a un fils. Le révérend Sewell accompagne l'évêque Stewart au cours de sa visite épiscopale à Montréal et dans la région de l'Outaouais, en 1829. Il effectue possiblement une autre visite dans l'Outaouais entre 1834 et 1859, mais aucune documentation corroborant cette hypothèse n'a été retrouvée jusqu'à maintenant. Il séjourne en Angleterre, de 1870 à 1879, puis il revient à Québec où il meurt, le 24 octobre 1890. Les deux huiles de Sewell qui sont exposées ont pour origine la visite qu'il aurait fait dans l'Outaouais entre 1843 et 1859.

La "Vue de la colline des Casernes et de la rivière des Outaouais" met en scène deux éléments qui ont joué un rôle prépondérant dans l'histoire de la ville d'Ottawa : la rivière et la colline. La rivière des Outaouais est l'une des plus grandes rivières de l'est du Canada. Elle est à l'origine empruntée par les Indiens qui se rendent à Montréal et à Québec, puis elle est adoptée par les pelletiers et les explorateurs qui pénètrent à l'intérieur des terres. Plus tard, elle favorisera l'expansion du commerce du bois et deviendra un maillon important de la ligne de communication qui s'établie entre les communautés installées le long du fleuve Saint-Laurent et les établissements au nord et à l'ouest. La colline des Casernes, quant à elle, est utilisée par le lieutenant-colonel John By, du Royal Engineers, comme quartier général lors de la construction du canal Rideau de 1827 à 1832. By y fait construire trois casernes et un hôpital. La construction du canal Rideau amène finalement la fondation, en 1827, de la ville de Bytown. Le 1er janvier 1855, le nom de Bytown est changé pour celui d'Ottawa qui est choisi par la reine Victoria, en 1857, comme capitale du Canada. C'est sur la colline des Casernes qu'on érige, dès 1859, les édifices du gouvernement.

Des réminiscenses de la construction du canal Rideau sont apparentes dans la vue de la colline des Casernes et de la rivière des Outaouais. On aperçoit sur la gauche, sur la colline des Casernes qui est aujourd'hui la colline du Parlement, les casernes et quelques militaires du Royal Engineers. La majorité de ces derniers ont quitté l'endroit, en 1832 à la fin des travaux, mais un nombre minime est resté pour assurer la protection de l'établissement; leur rôle s'est d'ailleurs limité à celui de force de l'ordre de Bytown. En 1855, le peintre et illustrateur W.S. Hunter évalue leur nombre à vingt-cinq. Deux radeaux et une chaloupe voguent sur la rivière, au pied de la colline, à droite. On aperçoit au loin, à l'ouest de la colline des Casernes, quelques habitations de la haute ville de

Colonel By to bring building materials for the canal from Hull, which collapsed in 1836. The first suspension bridge in the province, it was designed by the engineer Samuel Keefer (who later designed the suspension bridge at Niagara Falls), and was opened on September 17, 1843, becoming the object of great local curiosity. In 1855, W.S. Hunter described it as follows:

> The Suspension Bridge is a very handsome structure, consisting of a platform attached by wire rods to eight massive wire cables, which, passing over the summits of four large pillars, handsomely constructed of Trenton limestone, are securely fastened into masses of masonry; the remainder of the distance across the river is bridged by arches, from rock to rock.

Hunter also tells us that a small toll was charged for animals and vehicles, but that foot passengers were exempt. Sewell has placed on the bridge, not far from the toll booth, a horse-drawn carriage heading towards Bytown. Under the bridge a boat with a few passengers is venturing in front of the Chaudière Falls. There are stratified layers of limestone at the edge of the river. In the foreground, to the left, a man is bending over a log, trying to lift it out of the water. Not far from him, two figures are standing beside a canoe with their backs to us. Apparently Sewell had difficulty rendering the human face; he got around the problem by showing his figures from the back or the side, and with their faces hidden. The Public Archives collection contains another view of the Ottawa River from this period, in which Sewell is somewhat less than successful in rendering two figures from the front.

The Public Archives of Canada owns four paintings in all by Sewell, including three views of the Ottawa River and one view of Quebec from the St. Lawrence. The view of Quebec is dated and signed E.W. Sewell. Only the first two figures of the date are visible to the naked eye; the other two have been damaged by a scratch. On the basis of an examination of the canvas in our conservation laboratory, it is believed that the date inscribed is 1864. The Montreal Museum of Fine Arts recently acquired a similar view of Quebec from the St. Lawrence signed E.W. Sewell and dated 1870. So far few works by E.W. Sewell have been found and many questions regarding his life and career remain unanswered.

D.T.-C.

References

Allodi, Mary. Printmaking in Canada: The Earliest Views and Portraits. Toronto: Royal Ontario Museum, 1980.

Anonymous. "Le révérend Edmund-Willoughby Sewell." Bulletin des recherches historiques, vol. 40, no. 3 (March 1934), p. 192.

Brault, Lucien. Ottawa Old & New. Ottawa: Ottawa Historical Information Institute, 1946.

Bush, Edward F. The Builders of the Rideau Canal,

Bytown; celle-ci est reliée à Hull, de l'autre côté de la rivière, par une série de ponts connus sous le nom de pont Interprovincial.

La "Vue des ponts Chaudière sur la rivière des Outaouais" est en quelque sorte un détail de la peinture décrite précédemment. On y voit le pont suspendu de 243 pieds qui fait partie de la série de ponts connus sous le nom de pont Interprovincial. Il surplombe la rivière à l'endroit appelé "la bouilloire" et remplace le pont de bois qui a été construit sous la direction du colonel By, pour acheminer à partir de Hull, le matériel nécessaire à la construction du canal, et qui s'est effondré en 1836. Le premier pont suspendu de la province, conçu par l'ingénieur Samuel Keefer, qui réalisera plus tard le pont suspendu des chutes Niagara, entre en opération le 17 septembre 1843 et est à l'époque l'objet de beaucoup de curiosité. En 1855, W.S. Hunter le décrit en ces termes :

> Le pont suspendu est une magnifique structure constituée d'un tablier relié par des barres à huit énormes câbles métalliques. Ces câbles passent au sommet de quatre gros piliers en belle pierre calcaire de Trenton et sont assujettis dans une impressionnante maçonnerie. A droite, des arches enjambent la rivière d'Île en Île, pour mener à cette structure.

Hunter nous apprend également qu'à l'époque un droit de passage minime est perçu pour les voitures et les animaux et que les piétons en sont exemptés. Sewell a placé sur le pont, non loin de la maison de péage, une voiture tirée par un cheval qui se dirige vers Bytown; et sous le pont, une embarcation occupée par quelques passagers qui s'aventure en avant de la chute Chaudière. Des couches stratifiées de calcaire bordent la rivière. Au premier plan du tableau, à gauche, un homme penché sur une bille de bois tente de la retirer de l'eau. Non loin de lui, deux personnages près de leur canot nous tournent le dos. Il semble que la représentation du visage humain présentait des difficultés pour Sewell qui a choisi de contourner le problème en plaçant ses personnages de dos ou de profil, et le visage caché. D'ailleurs, dans une autre vue de la rivière des Outaouais datant des mêmes années qui est conservée aux Archives publiques du Canada, Sewell a représenté deux de ses personnages de face, et le résultat n'est pas des plus heureux.

Les Archives publiques du Canada possèdent quatre peintures de Sewell, dont trois vues de la rivière des Outaouais et une vue de la ville de Québec, à partir du fleuve Saint-Laurent. La vue de Québec est, quant à elle, datée et signée E.W. Sewell. Seuls les deux premiers chiffres de la date sont visibles à l'oeil nu; les deux autres ont été endommagés par une égratignure. Un examen de la toile dans notre laboratoire de conservation permet cependant d'avancer que la date inscrite est 1864. Le musée des Beaux-Arts de Montréal a d'ailleurs acquis, au cours des dernières années, une vue semblable de Québec à partir du fleuve Saint-Laurent signée E.W. Sewell et datée de 1870. Jusqu'à ce jour, peu d'oeuvres de E.W. Sewell ont été retrouvées et beaucoup de questions concernant sa vie et sa carrière restent sans réponses.

D.T.-C.

1826-32. Unpublished work No. 185. Ottawa: Parks Canada, National Historic Parks and Sites Branch, 1976.

Cloutier, Nicole. "Edmund Willoughby Sewell." Unpublished acquisition report, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1983.

Hunter, W.S., Jr. Hunter's Ottawa Scenery, in the Vicinity of Ottawa City, Canada. Ottawa: Wm. S. Hunter, Jr., 1855, p. 11.

Millan, Thomas R. The Life of the Right Reverend, the Honourable Charles James Stewart. London: Huron College, 1953.

Ross, A.H.D. Ottawa Past and Present. Toronto: The Museum Book Company Limited, 1927.

13. William Nichol CRESSWELL (1822-1888)
Goderich, Ontario, 1858
Oil on paper
49.8 x 70.8 cm (19-5/8 x 27-7/8 in.)
Inscribed in brushpoint and grey paint, l.r.: W N CRESSWELL 1858.; in brushpoint and ochre paint on paddle-wheel of boat, l.r.: KALO . . . [illegible]
Purchased in 1912
Negative No.: C-5132

William Nichol Cresswell was born in 1822 in Devonshire, England. He studied in London under W.E. Cook and Clarkson Stanfield. In 1855, at the age of thirty-three, he immigrated to Ontario, where he bought a farm near Seaforth, in Huron County. There he met Rose Thompson, also English-born, whom he eventually married. His farm, at Egmondville, was next to that of his brother, George Edwin. Although William kept a few animals, he cannot, like his brother, be considered a farmer. He was, rather, a typical English country gentleman whose financial means allowed him to hire hands to run the farm while he indulged in his favourite pastimes of painting and fishing.

Cresswell's first Canadian works were marine subjects, historical studies, and landscapes in oil and watercolour, but at the end of his life he devoted himself almost exclusively to watercolour. He painted scenes of the Lake Huron area where he lived, and of Georgian Bay, Grand Manan, and other spots in eastern Canada and New England. He was particularly interested in the subject of sheep, which appear frequently in his work. His painting of the harbour at Goderich, Ontario, on Lake Huron, dates from his first years in Canada.

Sources

ALLODI, Mary, Les débuts de l'estampe imprimée au Canada. Vues et portraits, Toronto, Musée royal de l'Ontario, 1980.

ANONYME, "Le révérend Edmund Willoughby Sewell", Le Bulletin des recherches historiques, vol. 40, n° 3, mars 1934, p. 192.

BRAULT, Lucien, Ottawa Old & New, Ottawa : Ottawa Historical Information Institute, 1946.

BUSH, Edward F., The Builders of the Rideau Canal, 1826-32. Travail inédit n° 185, Ottawa : Parcs Canada, Direction des parcs et des lieux historiques nationaux, 1976.

CLOUTIER, Nicole, "Edmund Willoughby Sewell". Rapport d'acquisition inédit, musée des Beaux-Arts de Montréal, 1983.

HUNTER, W.S., fils, Hunter's Ottawa Scenery, in the Vicinity of Ottawa City, Canada. Ottawa : publié par W.S. Hunter, fils, 1855, p. 11.

MILLAN, Thomas R., The Life of the Right Reverend, the Honourable Charles James Stewart, London : Huron College, 1953.

ROSS, A.H.D., Ottawa Past and Present, Toronto : The Museum Book Company Limited, 1927.

13. William Nichol CRESSWELL (1822-1888)
Goderich, Ontario, 1858
Huile sur papier
49,8 x 70,8 cm (19 5/8 x 27 7/8 po)
Inscription au pinceau et à l'huile grise, b.d. : W N CRESSWELL 1858.; au pinceau et à l'huile ocre sur la roue à aubes du bateau, b.d. : KALO ... [illisibles]
Acheté en 1912
N° de négatif : C-5132

William Nichol Cresswell est né à Devonshire, en Angleterre, en 1822, et a étudié à Londres sous W.E. Cook et Clarkson Stanfield. En 1855, à l'âge de trente-trois ans, il émigre sur une ferme dans le comté de Huron, près de Seaforth, en Ontario, au Canada. Il y fait la connaissance de Rose Thompson, d'origine anglaise, qu'il épousera. Sa ferme située dans la localité d'Egmondville est voisine de celle de son frère, George Edwin. Contrairement à ce dernier, et même s'il garde quelques animaux, William ne peut être considéré comme un fermier. Il serait plutôt le type du "gentleman" anglais à qui les moyens financiers permettent d'utiliser les services d'employés pour veiller au fonctionnement de sa ferme pendant qu'il consacre son temps à ses passe-temps favoris, la peinture et la pêche.

Les premières oeuvres canadiennes de Cresswell sont des marines, des études historiques et des paysages à l'huile et à l'aquarelle; alors qu'à la fin de sa vie il s'adonne surtout à l'aquarelle. Il a peint des scènes de la région du lac Huron qu'il habite, de la baie Georgienne, de Grand Manan et de d'autres endroits de l'est du Canada et de la Nouvelle-Angleterre. Il fut particulièrement intéressé par le thème des moutons qui revient

On October 30, 1858, The Illustrated London News published an article and an engraving to mark the opening of the Buffalo and Lake Huron Railway at Goderich, Ontario. The following is an excerpt:

> It was computed that 5,000 people were present, chiefly conveyed by rail, and upwards of 600 sat down to the banquet in the temporary pavilion annexed to the Courthouse, which forms the chief object of Mr. Cresswell's Sketch . . . . The harbour (which forms the subject of one of our Views) is the only one on the lake, with the exception of Collingwood, in Georgian Bay, connected by the Northern Railway and Grand Trunk with Toronto, Montreal, and Quebec, of sufficient capacity for the purposes of such a flow of traffic as the inhabitants of the district expect.

The plan to publish a view of Goderich harbour, which is mentioned in the article, was apparently not carried out, since no such picture has been found in the publication. It appears, however, that the Mr. Cresswell identified in the article as the author of the illustration that was published in The Illustrated London News, is indeed William Nichol Cresswell, who painted the present view of Goderich harbour. As this is dated 1858, it was probably produced around the time of the opening of the Buffalo and Lake Huron Railway. The bustling activity in the harbour would suggest that the painting was made after the official opening of the railway. It is not surprising, however, that the railway is not shown, since at the time of the opening celebration it was not yet complete (it stopped a mile and a half from the wharves).

The artist has placed in the foreground of the painting, on a bluff that serves as a lookout, a group of people who, like us, view the busy scene in Goderich harbour below. One of them is even using a telescope to catch every detail. To the left, a few strollers may be seen on the beach at the foot of the bluff. Opposite them are warehouses along the pier, where sailing vessels and a steamboat are docked. On the other side of the mouth of the Maitland River, two sailing vessels are moored, their sails heavily coated with ice. Their cargos are being unloaded and placed on horse-drawn sleighs, which are probably heading for the railway station.

In this almost monochromatic painting, Cresswell shows his keen sense of detail and the sureness of his palette. By using soft colours, he succeeds in rendering the coldness of the Canadian winter. This view of Goderich harbour is the only work by Cresswell in the Public Archives. His works may also be found in such collections as the National Gallery of Canada (Ottawa) and the Royal Ontario Museum (Toronto). It is interesting to note that Cresswell was involved in the earliest Canadian artistic organizations as a member of the Society of Canadian Artists from 1870 to 1872, and of the Ontario Society of Artists from 1874 to 1888. In addition he was one of the founding members of the Royal Canadian Academy in 1880.

D.T.-C.

constamment dans son oeuvre. Sa peinture du port de Goderich sur le bord du lac Huron, en Ontario, date de ses premières années au Canada.

Le 30 octobre 1858, l'Illustrated London News publie un article et une gravure à l'occasion de l'ouverture du chemin de fer "Buffalo and Lake Huron" à Goderich, en Ontario. Voici un extrait du texte qu'il contenait :

> On a évalué à 5 000 le nombre des personnes présentes, pour la plupart arrivées par train, dont plus de 600 ont assisté au banquet dans le pavillon temporaire annexé au palais de justice, qui constitue l'objet principal du croquis de M. Cresswell... Le port, qui est le sujet d'une de nos vues, est le seul du lac, à l'exception de Collingwood, dans la baie Georgienne, étant relié à Toronto, à Montréal et à Québec par les chemins de fer du Nord et du Grand-Tronc, et offrant une capacité suffisante pour les besoins futurs des habitants de la région.

Il semble que le projet de publier une vue du port de Goderich dont il est fait mention dans l'article ne se réalise pas, puisqu'aucune ne fut retrouvée dans le journal. Il appert cependant que M. Cresswell, qui est identifié dans l'article comme étant l'auteur du dessin ayant inspiré l'illustration qui fut publiée dans l'Illustrated London News, est William Nichol Cresswell, à qui on doit la vue à l'huile du port de Goderich. Comme celle-ci est datée de 1858, on peut imaginer qu'elle fut réalisée peu de temps avant ou après l'ouverture du chemin de fer "Buffalo and Lake Huron". La grande activité qui règne dans le port suggérerait que la peinture est postérieure à l'ouverture officielle du chemin de fer. Si tel est le cas, il ne faut pas s'étonner que le chemin de fer n'y soit pas représenté puisqu'au moment de la célébration de son ouverture il n'est pas encore complété; il s'arrête en fait à un mille et demi des quais.

L'artiste a choisi de placer au premier plan de sa peinture, sur une colline qui sert de centre d'observation, des personnages qui comme nous contemplent l'animation qui règne dans le port de Goderich. Un d'entre eux utilise même son télescope pour ne manquer aucun détail de la scène. Quelques promeneurs longent la plage, à gauche, au pied du centre d'observation; en face, des entrepôts s'élèvent le long du quai où des voiliers et un bateau à vapeur sont accostés. De l'autre côté de l'embouchure de la rivière Maitland, deux voiliers aux voiles lourdement chargées de glace sont amarrés. La précieuse marchandise qu'ils transportaient est déchargée puis entassée sur des traîneaux tirés par des chevaux qui l'acheminent probablement vers le chemin de fer pour qu'elle soit distribuée.

Dans cette peinture presque monochrome, Cresswell nous révèle son sens aigu du détail et la sûreté de sa palette. Il a su rendre, grâce à la douceur de ses teintes, la froidure de l'hiver canadien. Les Archives publiques du Canada ne possèdent de Cresswell que cette vue du port de Goderich; ses oeuvres sont conservées, entre autres, à la Galerie nationale du Canada, à Ottawa, et au Musée royal de l'Ontario, à Toronto. On doit noter l'engagement de l'artiste dans les premiers mouvements

References

Harper, John Russell. Early Painters and Engravers in Canada. Toronto: University of Toronto Press, 1976.

The Illustrated London News. "Opening of the Buffalo and Lake Huron Railway," Oct. 30, 1858, p. 405.

MacTavish, Newton. Ars Longa. Toronto: The Ontario Publishing Co., Limited, 1938, pp. 1-9.

Reid, Dennis. "Our Own Country Canada." Ottawa: National Gallery of Canada, 1979.

14. Hippolyte Victor Valentin SEBRON (1801-1879)
Winter View of Niagara Falls from the Canadian Side, ca. 1850
Oil on canvas
73.5 x 107.9 cm (28-7/8 x 42-1/2 in.)
Inscribed in brushpoint and grey paint, on rock, l.r.: H. SEBRON.
The W.H. Coverdale Collection of Canadiana
Purchased in 1970 with a special grant from the Canadian Government
Negative No.: C-107950

Hippolyte Victor Valentin Sebron was born in Caudebec, France, on August 21, 1801, and studied under L.J.M. Daguerre (1787-1851). At the beginning of his career he painted mostly dioramas, but later he did easel paintings of church interiors and ruins, as well as some portraits. He spent 1849-1855 in the United States, visiting Niagara Falls in 1850, New Orleans in 1851-1852, and New York in 1854. He exhibited at the National Academy of Design, New York, in 1854, and regularly at the Paris Salon from 1831 until his death, which occurred in Paris on September 1, 1879.

Niagara Falls is undoubtedly the natural phenomenon that most captured the interest of sightseers and artists. That it has been the subject of so many illustrations and descriptions is proof of the fascination that its awesome power has exercised over its beholders. The first known depiction of Niagara Falls was published in Nouvelle Découverte d'un très Grand Pays situé dans l'Amérique (Utrecht, 1697), by the missionary priest Louis Hennepin. This was not a factual representation, the height of the falls being greatly exaggerated; nevertheless, for many years it inspired artists seeking to immortalize the majestic spectacle. The following is an excerpt from the description which accompanies Hennepin's print:

> Betwixt the Lake Ontario and Erié, there is a vast and prodigious Cadence of Water which falls down after a surprising and astonishing manner, insomuch that the

artistiques canadiens. Il fut membre de la Society of Canadian Artists de 1870 à 1872, de l'Ontario Society of Artists de 1874 à 1888 et fut un des membres fondateurs de l'Académie royale des arts du Canada en 1880.

D.T.-C.

Sources

HARPER, John Russell, Early Painters and Engravers in Canada, Toronto : University of Toronto Press, 1976.

The Illustrated London News, "Opening of the Buffalo and Lake Huron Railway", 30 octobre 1858, p. 405.

MACTAVISH, Newton, Ars Longa, Toronto : The Ontario Publishing Co. Limited, 1938, p. 1-9.

REID, Dennis, "Notre patrie le Canada", Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1979.

14. Hippolyte Victor Valentin SEBRON (1801-1879)
Vue des chutes Niagara, en hiver, à partir du côté canadien, v. 1850
Huile sur toile
73,5 x 107,9 cm (28 7/8 x 42 1/2 po)
Inscription à la plume et à l'huile grise, sur le rocher, b.d. : H. SEBRON.
Collection d'oeuvres canadiennes de W.H. Coverdale
Acheté en 1970 grâce à une subvention spéciale du gouvernement canadien
N° de négatif : C-107950

Hippolyte Victor Valentin Sebron est né à Caudebec, en France, le 21 août 1801, et a étudié sous L.J.M. Daguerre (1787-1851). Au début de sa carrière, il s'adonne surtout à la peinture de dioramas et plus tard, il produit au chevalet des intérieurs d'églises, des ruines et quelques portraits. De 1849 à 1855, il séjourne aux États-Unis; il visite les chutes Niagara en 1850, la Nouvelle Orléans en 1851-1852 et New York en 1854. Sebron expose à la National Academy of Design de New York en 1854 et régulièrement au Salon de Paris, de 1831 à sa mort qui survient à Paris le 1er septembre 1879.

Les chutes Niagara sont sans doute le phénomène naturel qui a capté le plus l'intérêt des visiteurs et des artistes. Elles ont d'ailleurs été l'objet de nombreuses représentations et descriptions qui soulignent la fascination que sa force terrifiante et irrésistible a exercé sur les spectateurs.

Sa première représentation connue est publiée à Utrecht en 1697, dans Nouvelle Découverte d'un très Grand Pays situé dans l'Amérique, par le père missionnaire Louis Hennepin. Elle n'est pas conforme à la réalité, car l'élévation des chutes y est grandement exagérée; mais elle inspire pendant plusieurs années les artistes qui veulent immortaliser le spectacle grandiose des chutes. Voici un extrait de la description de Hennepin qui accompagne son illustration :

> Universe does not afford its Parallel. . . . This wonderful Downfall is compounded of two great Cross-streams of Water, and two Falls, with an Isle sloping along the middle of it. The Waters which fall from this vast height, do foam and boil after the most hideous manner imaginable, making an outrageous Noise, more terrible than that of Thunder; for when the Wind blows from off the South, their dismal roaring may be heard above fifteen Leagues off.

Sebron probably produced this winter view of the American and Horseshoe Falls from the Canadian side around the time of his visit there in 1850. Looking from left to right, we see the covered staircase, constructed before 1832, leading down to the American ferry; the American Falls; the Biddle staircase, built on Goat Island in 1829, disappearing into the rock; the forty-five-foot-high Terrapin Tower, erected by Augustus Porter in 1833, the Horseshoe Falls; and finally Table Rock. Some figures, one of whom is armed, are placed at the bottom of the covered staircase, at the left of the painting. The churning waters of the falls have frozen into masses of ice; at the Horseshoe Falls the mist rises into the air, blending with the stormy sky. In the foreground, two Indian men and a woman are hiding behind a rock. One of the men, standing with a rifle in his hands, is waiting for the right moment to shoot at some ducks on the Niagara River. The woman, sitting beside him, is restraining a dog, which will retrieve the game that will in turn be given to the other man. Sebron produced another version of this canvas, which is in the Musée des Beaux-Arts, Rouen, France. The two paintings are similar, the most notable differences being in the foreground. In the painting in the Public Archives of Canada, the three Indians are hiding behind the rock; in the Rouen canvas, one of the Indians is placed further back and there are a few withered trees at the right edge. The latter work was probably exhibited at the Paris Salon in 1855, upon Sebron's return to France.

In addition to this oil painting, the Public Archives of Canada has aquatints by Sebron of the Horseshoe Falls and of a general view of Niagara Falls, engraved by Salathé and published in Paris in 1852 by Goupil & Cie. Sebron also produced at least two other oils and a lithograph of Niagara Falls, which testify to the fascination the falls exerted on both the artist and his contemporaries.

D.T.-C.

References

Allodi, Mary. Printmaking in Canada: The Earliest Views and Portraits. Toronto: Royal Ontario Museum, 1980.

Bénézit, E. "Sebron (Hippolyte Victor Valentin)." Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. New ed., vol. 9. Paris: Gründ, 1976, p. 192.

Hennepin, Louis. Nouvelle Découverte d'un très Grand Pays situé dans l'Amérique. Utrecht: Guillaume Broedelet, 1697, pp. 44-45.

> Entre le Lac Ontario & le Lac Erié il y a un grand & prodigieux Saut, dont la chute d'eau est tout-à-fait surprenante. Il n'a pas son pareil dans tout l'Univers... La chute de cet incomparable Saut est composée de deux grandes nappes d'eau, & de deux cascades avec une Isle en talus au milieu. Les eaux, qui tombent de cette grande hauteur, écument & boüillonnent de la manière du monde la plus épouvantable. Elles font un bruit terrible, plus fort que le tonnerre. Quand le vent souffle au Sud, on entend cet effroyable mugissement à plus de quinze lieuës.

Sebron a probablement réalisé cette scène d'hiver de la chute américaine et de la chute Horseshoe, à partir du Canada, suite au voyage qu'il effectue aux chutes Niagara en 1850. On y voit de gauche à droite l'escalier couvert Ferry, construit avant 1832, qui mène au bac américain; la chute américaine; l'escalier couvert Biddle construit sur l'île Goat en 1829, qui se confond avec le rocher; la tour Terrapin de 45 pieds de haut qui est érigée par Augustus Porter, en 1833; la chute Horseshoe; et Table Rock. Quelques personnages, dont un armé, sont placés au bas de l'escalier couvert, à gauche de la toile. La masse bouillonnante des chutes a créé des amoncellements de glace; à la chute Horseshoe elle s'élève dans l'air dans un tourbillon qui se mêle au ciel orageux. Au premier plan de la peinture, deux Indiens et une Indienne sont cachés derrière un rocher. Un d'entre eux, debout, sa carabine en mains, attend le moment propice pour tirer les canards sur le fleuve Niagara. L'Indienne assise à ses côtés retient le chien qui sera chargé de récupérer le butin qu'on confiera à l'autre Indien. Sebron a réalisé une autre version de cette toile, qui est conservée au musée des Beaux-Arts, à Rouen, en France. Les deux peintures sont semblables; les différences les plus marquées se trouvent au premier plan. Dans celle qui est conservée aux Archives publiques du Canada, les trois Indiens sont cachés derrière le rocher, alors que dans celle du musée des Beaux-Arts de Rouen un d'entre eux est placé en retrait et quelques arbres desséchés bordent la peinture à droite. Cette dernière aurait vraisemblablement été exposée au Salon de Paris, en 1855, au retour de Sebron en France.

Les Archives publiques du Canada conservent de Sebron, outre cette huile, des aquatintes de la chute Horseshoe et d'une vue générale des chutes Niagara gravées par Salathé et publiées par Goupil & Cie Éditeurs, en 1852, à Paris. En plus d'être l'auteur des oeuvres déjà mentionnées, il réalisa au moins deux autres huiles et une lithographie ayant pour thème les chutes Niagara; elles témoignent de la fascination que les chutes exercèrent sur lui et sur ses contemporains.

D.T.-C.

Sources

ALLODI, Mary, Les débuts de l'estampe imprimée au Canada. Vues et portraits, Toronto : Musée royal de l'Ontario, 1980.

BÉNÉZIT, E., "Sebron (Hippolyte Victor Valentin)",

Honour, Hugh. L'Amérique vue par l'Europe. Paris: Éditions des musées nationaux, 1976, p. 319.

[Niagara Falls Heritage Foundation]. 300 Years Since Father Hennepin: Niagara Falls in Art, 1678-1978. Niagara Falls, Ontario, ca. 1978.

Spendlove, F. St. George. The Face of Early Canada. Toronto: The Ryerson Press, 1958, pp. 36-40.

15. William G.R. HIND (1833-1889)
Breaking a Road in Winter in Manitoba, ca. 1870
Oil on academy board
20.4 x 25.5 cm (8 x 10-1/8 in.)
Inscribed in pen and black ink, verso, u.c.: Breaking a Road in / Manitobah /(Sioux Indians in the Distance
Purchased before 1937
Negative No.: C-13977

16. William G.R. HIND (1833-1889)
Horse Drinking at an Ice Hole, ca. 1870
Oil on academy board
23.4 x 31.1 cm (9-1/4 x 12-1/4 in.)
Purchased before 1937
Negative No.: C-13972

17. William G.R. HIND (1833-1889)
A Prairie Road, ca. 1870
Oil on academy board
25.1 x 37.6 cm (9-7/8 x 14-3/4 in.)
Purchased before 1937
Negative No.: C-13967

18. William G.R. HIND (1833-1889)
Duck Shooting, ca. 1870
Oil on academy board
23.5 x 31.0 cm (9-1/4 x 12-1/4 in.)
Purchased before 1937
Negative No.: C-13971

Little is known of the youth and artistic training of William G.R. Hind. Apparently even the belief that he studied in London and Europe is mere speculation. Hind was born in 1833 in Nottingham, England. In 1851 he immigrated to Toronto, where his brother Henry, who had arrived a few years earlier, had made a name for himself in local intellectual circles. Hind had his own studio there from 1852, and taught drawing at the Toronto Normal School from 1851 to 1857. He took part in two expeditions as official artist, recording the details of the journeys and of the places they visited. It was a common practice for British

Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, nouv. éd., vol. 9, Paris : Gründ, 1976, p. 192.

HENNEPIN, Louis, Nouvelle Découverte d'un très Grand Pays situé dans l'Amérique, Utrecht : Guillaume Broedelet, 1697, p. 44-45.

HONOUR, Hugh, L'Amérique vue par l'Europe, Paris : Éditions des musées nationaux, 1976, p. 319.

[NIAGARA FALLS HERITAGE FOUNDATION], 300 Years Since Father Hennepin; Niagara Falls in Art, 1678-1978, Niagara Falls (Ontario), v. 1978.

SPENDLOVE, F. St. George, The Face of early Canada, Toronto : The Ryerson Press, 1958, p. 36-40.

15. William G.R. HIND (1833-1889)
L'ouverture des chemins en hiver, au Manitoba, v. 1870
Huile sur carton encollé
20,4 x 25,5 cm (8 x 10 1/8 po)
Inscription à la plume et à l'encre noire, au verso h.c. : Breaking a Road in / Manitobah /(Sioux Indians in the Distance
Acheté en 1937
N° de négatif : C-13977

16. William G.R. HIND (1833-1889)
Cheval buvant à un trou dans la glace, v. 1870
Huile sur carton encollé
23,4 x 31,1 cm (9 1/4 x 12 1/4 po)
Acheté avant 1937
N° de négatif : C-13972

17. William G.R. HIND (1833-1889)
Une route des Prairies, v. 1870
Huile sur carton encollé
25,1 x 37,6 cm (9 7/8 x 14 3/4 po)
Acheté avant 1937
N° de négatif : C-13967

18. William G.R. HIND (1833-1889)
La chasse aux canards, v. 1870
Huile sur carton encollé
23,5 x 31,0 cm (9 1/4 x 12 1/4 po)
Acheté avant 1937
N° de négatif : C-13971

Peu d'informations ont été retrouvées sur la jeunesse et la formation artistique de William G.R. Hind; il semble même que la croyance voulant qu'il ait étudié à Londres et en Europe ne soit que pure spéculation. Né à Nottingham en Angleterre en 1833, il émigre au Canada en 1851, plus précisément à Toronto, où son frère Henry, installé depuis quelques années, s'est taillé une place dans le milieu intellectuel de l'époque. Hind y possède son propre studio dès 1852, et enseigne le dessin à la Toronto Normal School de 1851 à 1857. Il participe à deux expéditions en tant qu'artiste officiel chargé d'enregistrer les particularités

explorers to take topographical artists along on their expeditions.

The first expedition, led by his brother Henry in 1861, travelled up the Moisie River, north of Sept Iles on the north shore of the St. Lawrence River, and into the interior of Labrador. The Public Archives collection contains some of the works that Hind brought back from this journey -- water-colours, gouaches, and pencil drawings illustrating the topography, Indian life, and the expedition itself. Some of these were published in 1863 as chromolithographs and wood engravings in brother Henry's account of the expedition, Explorations in the Interior of the Labrador Peninsula.

Shortly after his return from this first expedition, Hind joined the "Overlanders," who set out for British Columbia in 1862 in search of gold. Acting as official artist for a group from Toronto, he brought back drawings of Indians, the prairies, and the daily life of the gold-seekers. The Public Archives of Canada owns Hind's sketchbook from this expedition. His illustrations of the vast expanses of land in British Columbia were sent to England and Scotland to promote immigration.

After this second expedition he settled in Victoria, where he practised as an artist. In 1869 he left Victoria to live in Fort Garry (Winnipeg). His work from that period shows his fascination with Indian life and customs. The Illustrated London News, which was very popular in England at that time, used some of these works to illustrate Canadian Indian customs.

The four works in this exhibition were probably produced in 1869-1870, during Hind's visit to the Red River settlement. Like most of his works, they are modest in size and unsigned. They display almost photographic detail and are reminiscent, in style and colour, of the work of the Pre-Raphaelites. They are often narrative in content. For example, "Breaking a Road in Winter in Manitoba" shows a sleigh driver, wearing a hooded coat and "ceinture fléchée," trying to control his rearing horse, which is stuck in the snow, while two Indians look on from afar. The naïve scene of a horse drinking at an ice hole, while narrative, displays an objectivity devoid of all artifice and recalls in its mysterious quality the paintings of Alex Colville. Hind's attention to the details of plants is evident in his view of a prairie road and in the duck-hunting scene. In the latter, he shares with us his discovery of a hunting technique. At the sight of the hunter camouflaged under his Hudson's Bay blanket, behind a bush, the spectator remains silent, awaiting the final shot.

In 1870 Hind settled in New Brunswick, where he was employed by the Intercolonial Railway. His work during this period shows the same attention to detail as his previous productions. He died in obscurity in Sussex, New Brunswick, in 1889. Today, the importance of his work is recognized. It reflects the interests and aspirations of his time through an artistic sensibility unique in Canada.

D.T.-C.

des endroits visités et le déroulement de l'expédition. Il s'agissait d'une pratique courante chez les explorateurs britanniques de se faire accompagner lors de leurs déplacements par des topographes.

Hind participe à sa première expédition en tant qu'artiste officiel en 1861. L'expédition, dirigée par son frère Henry, a pour mission de remonter la rivière Moisie, au nord de Sept-Iles, sur la rive nord du fleuve Saint-Laurent, jusqu'à l'intérieur du Labrador. Les Archives publiques du Canada possèdent quelques-unes des oeuvres que Hind rapporte de ce voyage; il s'agit d'aquarelles, de gouaches et de dessins au crayon qui illustrent la topographie, la vie des Indiens et l'expédition elle-même. Certaines de celles-ci sont publiées en 1863 sous forme de chromolithographies et de gravures sur bois dans la relation de l'expédition Explorations in the Interior of the Labrador Peninsula préparée par Henry Hind.

Peu de temps après son retour de cette première expédition, Hind se joint aux "Overlanders" de 1862 qui se lancent à la recherche de gisements aurifères en Colombie-Britannique. C'est accompagné d'un groupe de Torontois et en tant qu'artiste officiel qu'il se lance dans la grande aventure vers l'Ouest. Il en rapporte des dessins d'Indiens, des scènes des Prairies et de la vie quotidienne des chercheurs d'or. Les Archives publiques du Canada possèdent un carnet de croquis que Hind réalisa au cours de cette expédition. Ses illustrations des vastes étendues de terre de la Colombie-Britannique sont envoyées en Angleterre et en Écosse et utilisées comme moyen de propagande pour inciter la population à immigrer dans cette région.

Cette deuxième expédition terminée, il s'installe à Victoria où il pratique son métier d'artiste. En 1869, il quitte Victoria et séjourne à Fort Garry (Winnipeg). Les oeuvres de cette période démontrent la fascination qu'exerce sur lui la vie et les coutumes des Indiens. D'ailleurs, l'Illustrated London News, qui jouit alors d'une grande popularité en Angleterre, en utilise pour illustrer les coutumes des Indiens du Canada.

Les quatres pièces qui sont présentées dans l'exposition furent probablement réalisées lors de sa visite à la colonie de la rivière Rouge en 1869-1870. Comme la majorité de ses oeuvres, elles sont de dimensions modestes, non signées, et d'un réalisme qui relève de la photograhie et rappelle la facture et la couleur des pré-raphaélites. Elles sont parfois narratives, "L'ouverture des chemins en hiver, au Manitoba" en est un exemple; on y voit le conducteur du traîneau, vêtu de son capot long à capuchon et de sa ceinture fléchée, qui tente de maîtriser son cheval cabré qui s'empêtre dans la neige, pendant que deux Indiens impassibles regardent le spectacle de loin. La scène naïve du cheval qui épanche sa soif à l'abreuvoir creusé à même la glace, tout en étant narrative, est surtout empreinte d'une objectivité dépourvue de tout artifice; elle n'est pas sans rappeler le mystère qui caractérise les oeuvres d'Alex Colville. Le souci de Hind d'enregistrer les détails de la flore est évident dans sa vue d'une route des Prairies et dans la scène de la chasse aux canards. Dans cette dernière, il nous fait partager sa découverte d'une technique de chasse. A la vue du chasseur camouflé sous sa

References

Harper, J. Russell. William G.R. Hind. National Gallery of Canada, Canadian Artists Series, no. 2. Ottawa: Dollco Printing, 1976.

_____. William G.R. Hind (1833-1888): A Confederation Painter in Canada. Exhibition catalogue, Willistead Art Gallery. Windsor: The Curtis Company, 1967.

Macdonald, Colin S. A Dictionary of Canadian Artists, vol. 2. Ottawa: Canada Paperbacks, 1968, pp. 444-445.

19. Edward ROPER (1832-ca.1904)
Victoria, British Columbia, ca. 1887
Oil on paper laid down on cardboard
38.7 x 76.1 cm (15-1/4 x 30 in.)
Inscribed in brushpoint and red paint, recto, l.r.: EROPER. [E and R in monogram]; in pencil, verso, u.c.: Victoria British Columbia from the Arm / Deadman's Island in the middle distance
Purchased in 1928
Negative No.: C-11019

20. Edward ROPER (1832-ca.1904)
Indian Cemetery, Fraser River, near Big Bend, British Columbia, ca. 1887
Oil on paper laid down on cardboard
51.0 x 74.5 cm (20-1/8 x 29-3/8 in.)
Inscribed in brushpoint and black paint, recto, l.l.: ROPER; in pencil, verso, u.l.: Indian Cemetery, Frazer [sic] River / near Big Bend
Purchased in 1928
Negative No.: C-13876

couverture (de la Compagnie de la baie d'Hudson), derrière l'arbrisseau, le spectateur reste silencieux dans l'attente du geste fatal.

En 1870, Hind s'installe au Nouveau-Brunswick où il est à l'emploi de l'Intercolonial Railway. Les oeuvres de cette période sont dotées du même souci du détail que les réalisations précédentes. Il meurt dans l'obscurité à Sussex au Nouveau-Brunswick en 1889. Aujourd'hui l'importance de son oeuvre est reconnue : elle reflète les intérêts et les aspirations de son temps, à travers une sensibilité artistique unique au Canada.

D.T.-C.

Sources

HARPER, J. Russell, William G.R. Hind, Galerie nationale du Canada, Collection : Artistes canadiens, n° 2, Ottawa : Dollco Printing, 1976.

ID., William G.R. Hind (1833-1888) A Confederation Painter in Canada, catalogue d'exposition de la Willistead Art Gallery of Windsor : The Curtis Company, 1967.

MACDONALD, Colin S., A Dictionary of Canadian Artists, vol. 2, Ottawa : Canada Paperbacks, 1968, p. 444-445.

19. Edward ROPER (1832-v.1904)
Victoria, Colombie-Britannique, v. 1887
Huile sur papier collé en plein sur un carton
38,7 x 76,1 cm (15 1/4 x 30 po)
Inscription au pinceau et à l'huile rouge, au recto b.d. : EROPER. [E et R en monogramme]; au crayon, au verso h.c. : Victoria British Columbia from the Arm / Deadman's Island in the middle distance
Acheté en 1928
N° de négatif : C-11019

20. Edward ROPER (1832-v.1904)
Le cimetière indien près de Big Bend, sur la rive du fleuve Fraser, Colombie-Britannique, v. 1887
Huile sur papier collé en plein sur un carton
51,0 x 74,5 cm (20 1/8 x 29 3/8 po)
Inscription au pinceau et à l'huile noire, au recto b.g. : ROPER; au crayon, au verso h.g. : Indian Cemetery, Frazer [sic] River / near Big Bend
Acheté en 1928
N° de négatif : C-13876

21. Edward ROPER (1832-ca.1904)

A Settler's Home near Carberry, Assiniboia District, Manitoba, ca. 1887

Oil on paper laid down on cardboard
53.3 x 96.5 cm (21 x 38 in.)
Inscribed in brushpoint and red paint, recto, l.r.: EROPER [E and R in monogram]; in pencil, verso, u.c.: A Settlers Home near Carberry, Assiniboia
Purchased in 1928
Negative No.: C-11030

Little is known of the life and career of Edward Roper, painter, illustrator, and amateur naturalist. He wrote and illustrated many books describing his travels in Canada, the United States, Australia, and New Zealand. Born in England, he came to Canada with his father in 1847 at the age of fifteen. It is not known how long he lived in Canada, but in What emigration really is. By a resident in Canada and Australia with illustrations by the author, published in 1870, he writes, "Since the year 1847, when I first went to Canada, which has been my home nearly ever since . . . ." This suggests that he lived in Canada for some time. As well, he apparently visited Australia twice, around 1855 and 1870, since he left scenes of Australia dating from those years. One of his drawings made around 1855 has the following inscription on the back: "By Edward Roper, Lincoln Lodge, Grange Road, Lewes," which suggests that at that time Roper was living in England. Furthermore, in an account of one of his trips to Canada, in 1887, he mentions sending a telegram home to England; this reinforces the belief that, throughout the period of his many travels, Roper kept a permanent residence in England. It is not known exactly how many times Roper visited Canada, but he did come here often. A visit in 1883 resulted in the publication, in that year, of Muskoka: The Picturesque Playground of Canada (Toronto: Hart & Company), a set of lithographs after Roper's drawings, of which the Public Archives owns an incomplete copy. Roper visited Canada again in 1887, and in 1891 published an account, By Track and Trail, which was also illustrated with his drawings. His last trip to Canada was probably in 1890, when he visited the Yukon, Alaska, and Niagara Falls. The Public Archives of Canada has two oil paintings of Niagara Falls by Roper, dated September 1890. The three paintings in this exhibition were produced as a result of Roper's trip to Canada in 1887, when he went west across the American continent on the Canadian Pacific Railway.

The new westward route provided by the CPR greatly stimulated the development of Canadian agriculture. In addition to encouraging settlement, it enabled travellers to discover the country without having to undergo the rigours involved in exploring a developing region. This type of travel appealed to Roper, who appears in his writings as a well-mannered man who liked to have comfortable transportation and lodgings. He made the crossing from Liverpool to Lévis by boat in eleven days, making friends with a Mr. Selby, an Englishman who planned to settle in Canada with his children Tom, Maggie, and Maud. In their company he boarded the CPR train at Quebec and headed west. Roper's trip was punctuated with many stops, during which he visited the surrounding area and drew scenes to illustrate his written account. The scenes that inspired the three paintings in this exhibition were described in detail by the artist in By Track and Trail.

21. Edward ROPER (1832-v.1904)

La demeure d'un colon non loin de Carberry dans le district d'Assiniboia, Manitoba, v. 1887

Huile sur papier collé en plein sur un carton
53,3 x 96,5 cm (21 x 38 po)
Inscription au pinceau et à l'huile rouge, au recto b.d. : EROPER [E et R en monogramme]; au crayon, au verso h.c. : A Settlers Home near Carberry, Assiniboia
Acheté en 1928
N° de négatif : C-11030

La vie et la carrière du peintre, illustrateur et naturaliste amateur, Edward Roper, demeurent assez méconnues. Il est l'auteur et l'illustrateur de nombreux livres qui réfèrent à ses voyages au Canada, aux États-Unis, en Australie et en Nouvelle-Zélande. Originaire d'Angleterre, il vient pour la première fois au Canada en 1847, à l'âge de quinze ans, avec son père qui s'y installe. On ignore combien de temps il y réside mais dans What emigration really is. By a resident in Canada and Australia with illustrations by the author, publié en 1870, il déclare : "Je suis venu pour la première fois au Canada en 1847, où j'ai habité presque sans interruption depuis...", ce qui laisse supposer qu'il y habite pendant plusieurs années. Par ailleurs, il semble que Roper visite l'Australie à deux reprises, soit vers 1855 et vers 1870, car des scènes de l'Australie datant de ces années ont été retrouvées. Fait intéressant, un des dessins réalisé vers 1855 porte à son verso l'inscription suivante : "By Edward Roper, Lincoln Lodge, Grange Road, Lewes ", ce qui suggère qu'à cette époque la résidence de Roper est en Angleterre. De plus, dans un compte rendu d'un de ses voyages au Canada en 1887, la mention d'un télégramme qu'il fait parvenir à la maison, en Angleterre, renforce l'idée qu'au cours de ses nombreux voyages Roper possédait sa résidence permanente en Angleterre. On ignore exactement à combien de reprises Roper a visité le Canada mais on sait qu'il y séjourne souvent. Une visite qu'il y effectue en 1883 donne lieu à la publication, la même année, de Muskoka : The Picturesque Playground of Canada (Toronto : Hart & Company), une série de lithographies d'après les dessins de Roper dont les Archives publiques du Canada possèdent une copie incomplète. Roper séjourne à nouveau au Canada, en 1887, et en publie le compte rendu, en 1891, dans By Track and Trail qu'il illustre également de ses dessins. Au cours de son dernier voyage au Canada, qui remonte probablement à 1890, il visite le Yukon, l'Alaska et les chutes Niagara; la collection des Archives publiques du Canada comprend d'ailleurs deux huiles des chutes Niagara datées de septembre 1890. Les trois peintures qui sont présentées dans l'exposition ont été réalisées à la suite du voyage que Roper effectue au Canada en 1887, alors qu'il traverse le continent américain d'est en ouest grâce au chemin de fer du Canadien Pacifique.

La nouvelle route vers l'Ouest qu'offre le Canadien Pacifique est déterminante dans le développement de l'agriculture de notre pays. En plus de favoriser la colonisation, elle permet aux voyageurs de découvrir le pays sans avoir à subir les difficultés que représente l'exploration d'une région en voie de développement. Ce type de voyage devait convenir à la personnalité de Roper qui, dans ses textes, se révèle être un homme de bonnes manières sensible au confort du transport et de

During a visit to the Selbys, who were living temporarily in Victoria, British Columbia, he made a drawing that was to serve as the model for the oil view of that city. From Roper's text we learn that the view was taken from the garden of a magnificent villa. In the foreground we see a woman with a parasol walking along a path bordered with flowers, including wild roses. There are a few boats on the sea arm, in front of Deadman's Island, while in the distance a sailing ship approaches a lift bridge. The houses of Victoria are visible on the horizon. In Roper's book, the illustration accompanying the description of this scene is similar to the oil. There are, however, a few differences in the foreground: in the book, the garden has been transformed and the lone walker is accompanied by a child, while another child is running with a dog.

The view of the Indian cemetery near Big Bend was painted after an excursion with the Selbys to the Fraser River. From Roper's account we learn that they got off the train at North Bend and spent a day at the place that he sketched. In the painting we can see a promontory with flags, crosses, and fences around the tombstones. From his written text we also learn that some tents had been set up on the river bank opposite the cemetery and that Indians were ferrying across the river in canoes. The artist and his friends met an Indian by the name of Charles, together with his wife, Eliza, and their daughter, Maggie, who were returning from buying provisions at a store. They were waiting for a canoe to come to carry them across to the other side, where they lived. The Indian cemetery appears in both the painting and the book illustration. In the book, the three members of the Indian family that Roper met are shown, while in the oil Charles has been replaced with an Indian woman, who is also holding a salmon net.

The picture showing a settler's home near Carberry, in the District of Assiniboia (present-day Manitoba), was inspired by a two-day stop Roper made on his return trip. It is a somewhat fanciful work, since Roper drew his material from a conversation with the owner of the house, a Mr. Hope. This Scotsman told him of his difficult beginnings in this region with his wife, daughter, and two sons. He arrived with his family in 1878 with two yoke of oxen, provisions, some tools, and very little money. He built a log cabin in which they lived for eight years until 1886, when they built their current house, Maple Grove. In this painting Roper reconstructs the life of the Hope family during their early days in the area. The children are shown quite young, although at the time of Roper's visit the daughter was married and the sons were landowners. By emphasizing the father, who is returning home from the fields after a hard day's work, Roper probably wanted to pay homage in this painting to the courage of the settlers. In By Track and Trail, Roper combined in one illustration the Hopes' first log cabin, which had flowers growing on the roof, and their new home, Maple Grove (see Illus. No. 21a).

The Public Archives of Canada has an important collection of works by Edward Roper. Some of these, which originated during his trip to Canada in 1887, are numbered on the back as for an exhibition. This suggests that an exhibition of Roper's works might have been held upon his return to England, although so far it has not been

l'hébergement. Il effectue la traversée Liverpool - Lévis en bateau, en onze jours, au cours desquels il se lie d'amitié avec M. Selby, un anglais qui projette de s'établir au Canada avec ses enfants Tom, Maggie et Maud. C'est en leur compagnie qu'il s'embarque à Québec sur le train du Canadien Pacifique en partance vers l'Ouest. Le voyage de Roper est ponctué de nombreux arrêts pendant lesquels il visite les environs et dessine les scènes qui serviront à illustrer ses textes. Celles qui ont inspiré les trois peintures exposées ont fait l'objet d'une description exhaustive de la part de l'artiste dans By Track and Trail.

C'est au cours d'une visite que Roper fait aux Selby qui séjournent temporairement à Victoria, en Colombie-Britannique, qu'il réalise le dessin qui inspirera la vue à l'huile de cette ville. Grâce au texte de Roper, on apprend qu'il l'a réalisée à partir d'un jardin d'une magnifique villa. Au premier plan de la scène une femme se promène, abritée sous son ombrelle, sur les sentiers bordés de fleurs parmi lesquelles on peut reconnaître des roses sauvages. Quelques embarcations naviguent sur le bras de mer, en avant de l'île Deadman, tandis qu'au loin un voilier s'approche du pont-levis. Les habitations de Victoria pointent à l'horizon. Dans la publication de Roper, l'illustration qui accompagne la description de cette scène est semblable à l'huile; on note cependant quelques différences au premier plan de la scène. Le modèle du jardin s'est transformé et la promeneuse solitaire de l'huile est accompagnée d'un enfant, pendant qu'un autre court avec son chien.

Quant à la vue du cimetière indien près de Big Bend, elle a été réalisée à la suite d'une excursion que Roper effectue au fleuve Fraser avec les Selby. A la lecture du compte rendu de Roper on apprend qu'ils sont descendus du train à North Bend et qu'ils ont passé une journée à un endroit dont il a fait un croquis et où on peut voir un promontoire avec ses drapeaux, ses croix et les clôtures qui encerclent les pierres tombales. Toujours selon ses écrits, on apprend que quelques tentes étaient montées sur la rive opposée au cimetière et que des Indiens faisaient la navette en canot d'une rive à l'autre du fleuve. L'artiste et ses amis y auraient rencontré un Indien du nom de Charles, de même que sa femme Eliza et leur fille Maggie qui revenaient d'un magasin où ils s'étaient procurés de la nourriture. Ils attendaient au bord du fleuve qu'un canot vienne les chercher pour les transporter sur l'autre rive où ils habitaient. Le cimetière indien est représenté dans la peinture et dans l'illustration du livre. Dans ce dernier, les trois membres de la famille indienne dont Roper a fait la connaissance sont représentés, mais dans l'huile il a choisi de remplacer Charles par une Indienne qui conserve le même attribut à la main, une drague à saumon.

La peinture représentant la demeure d'un colon non loin de Carberry, dans le district d'Assiniboia (aujourd'hui le Manitoba), fut réalisée après un arrêt de deux jours que Roper effectua sur le chemin du retour. Il s'agit d'une oeuvre assez fantaisiste puisque Roper l'a réalisée à partir d'une conversation avec le propriétaire de la maison, M. Hope. Au cours de leur rencontre, ce colon d'origine écossaise lui a raconté ses débuts difficiles en ces lieux avec sa femme, sa fille et ses deux fils. Il était arrivé à cet endroit avec

possible to confirm this. Roper has passed on to us, in work of remarkable artistic quality, information on the topography, houses, and everyday life of his Canadian contemporaries. The exact date of his death is not known; we have assumed it to be around the year of his last known publication, although this may have been a posthumous book.

D.T.-C.

References

Bell, Michael. Image of Canada. Ottawa: Information Canada, 1972.

Gilmore, Berenice. Artists Overland. A Visual Record of British Columbia 1793-1886. Century Park, Burnaby Art Gallery, 1980.

Gleeson, James. Colonial Painters 1788-1800. Melbourne: Landsdowne, 1971.

Roper, Edward. By Track and Trail. A Journey through Canada with numerous original sketches by the author. London: W.H. Allen & Co., Limited, 1891.

_____. What Emigration really is. By a resident in Canada and Australia with illustrations by the author. (Text presented to the Deptford Emigration Society, on February 8, 1870.) London: The Graphotyping Company, Limited, 1870, p. 7.

sa famille en 1878 avec deux paires de boeufs, des provisions, des outils et un peu d'argent et y avait construit une maison en bois rond qu'ils avaient habitée pendant huit ans jusqu'à la construction en 1886 de leur demeure actuelle "Maple Grove". C'est la vie de la famille Hope, à ses débuts dans cette région, que Roper a représentée dans cette peinture. Des enfants très jeunes y figurent alors qu'au moment de la visite de Roper la fille est mariée et les garçons sont des propriétaires terriens. En mettant l'accent sur le père qui revient des champs après une dure journée de travail, Roper a probablement voulu rendre hommage au courage des colonisateurs. Dans By Track and Trail, Roper a accolé l'illustration de la première maison en bois rond des Hope, où quelques fleurs poussaient sur le toit, à celle de leur nouvelle demeure "Maple Grove" (voir l'illustration n° 21a).

Les Archives publiques du Canada possèdent une collection importante d'oeuvres d'Edward Roper. Certaines de ces pièces qui ont été réalisées à la suite de son voyage au Canada en 1887 portent à leur verso des numéros qui ont été identifiés comme étant ceux d'une exposition. Si tel est le cas, cela signifierait qu'une exposition des oeuvres de Roper aurait été organisée à son retour en Angleterre, mais cette possibilité n'a pour l'instant pu être confirmée. Edward Roper nous a transmis par son oeuvre d'une qualité artistique remarquable, des informations sur la topographie, les habitations et les différents aspects de la vie de ses contemporains canadiens. La date précise de son décès est inconnue; nous lui en avons attribuée une qui correspond à celle de sa dernière publication connue, tout en étant conscient du fait qu'il peut s'agir d'une oeuvre posthume.

D.T.-C.

Sources

BELL, Michael, Visage du Canada, Ottawa : Information Canada, 1972.

GILMORE, Berenice, Artists Overland. A Visual record of British Columbia 1793-1886, Century Park : Burnaby Art Gallery, 1980.

GLEESON, James, Colonial Painters 1788-1800, Melbourne : Landsdowne, 1971.

ROPER, Edward, By Track and Trail. A Journey through Canada with numerous original sketches by the author, London : W.H. Allen & Co., Limited, 1891.

ID., What emigration really is. By a resident in Canada and Australia with illustrations by the author (texte présenté à la Deptford Emigration Society, le 8 février 1870), London : The Graphotyping Company, Limited, 1870, p. 7.

III. HABITANTS AND VOYAGEURS

22. Cornelius KRIEGHOFF (1815–1872)
A Game of Cards, 1848
Oil on canvas
26.0 x 32.5 cm (10-1/4 x 12-3/4 in.)
Inscribed in brushpoint and brown paint on the bench, l.l.: C. Krieghoff / 1848
Presented in 1938 from the Estate of Charles Murphy, a member of the Privy Council for Canada and a member of the Canadian Senate
Negative No.: C-11003

Cornelius Krieghoff was born in Amsterdam, was brought up and educated in Düsseldorf, emigrated to the United States, and finally settled in Canada, where he became a notable and popular artist. Krieghoff's sources for his genre scenes of habitant life are deeply rooted in a Northern European tradition of mainly Dutch painting that was prominent in the seventeenth century and was revived in the nineteenth. There are therefore links to the art of his own period, particularly to painting in Düsseldorf and Munich. A subject that Krieghoff treated at least nine times, "A Game of Cards" parallels the small anecdotal and narrative paintings of the German Biedermeier period and also those of the Scottish painter, Sir David Wilkie, which were very popular in the early nineteenth century.

There are overtones of innocent humour in Krieghoff's paintings of his neighbours playing cards. In this case two men are obviously playing for money. The card game is probably a version of the modern-day pinocle or skat. This game originally came from Germany, where it was known as "schafkopf," which translates as "sheep's head," and was brought to North America by the Dutch. It was also played in Canada. The top winning card was the ace of spades. In "A Game of Cards," the man on the left, who thought he had won the game with his red ace, held up by his playful friend for all to see, is bewildered when his opponent suddenly surprises him with the ace of spades, which he has just played and is pointing to on the table. A very similar card game, this time in a more domestic setting, is featured in Krieghoff's lithograph, "French Canadian Habitans (sic) Playing at Cards," which was published in Munich under the patronage of the Earl of Elgin.

The artist has given a detailed description of the people and of a corner of perhaps a local tavern. There is no fire in the hearth, which probably explains why the card players are wearing their outdoor apparel, including one man in a blanket-cloth coat, tuque, and "ceinture fléchée." The open door shows a handrail and stairs to a second floor. A small print of Christ hangs on the wall over the mantel.

S.A.A.

Reference

Harper, J. Russell. Krieghoff. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1979.

III. HABITANTS ET VOYAGEURS

22. Cornelius KRIEGHOFF (1815–1872)
Partie de cartes, 1848
Huile sur toile
26,0 x 32,5 cm (10 1/4 x 12 3/4 po)
Inscription au pinceau et à l'huile brune sur le banc, b.g. : C. Krieghoff / 1848
Don fait en 1938 par la succession Charles Murphy, membre du Conseil privé du Canada et du Sénat canadien
N^{O} de négatif : C-11003

Originaire d'Amsterdam, Cornelius Krieghoff grandit et étudia à Düsseldorf; il émigra aux États-Unis pour finalement s'établir au Canada, où il devint un éminent artiste apprécié du public. Pour ses tableaux de genre, illustrant la vie des paysans d'autrefois, il s'inspira d'une tradition nord-européenne du XVII^{e} siècle principalement hollandaise, qui refit surface au XIX^{e}. Il fut donc influencé par les courants artistiques de son époque, notamment la peinture produite à Düsseldorf et à Munich. "Partie de cartes", sujet que Krieghoff a traité à neuf reprises au moins, est dans l'esprit des petites peintures anecdotiques de la période allemande Biedermeier et de celles de l'artiste écossais sir David Wilkie, très en vogue au début du XIX^{e} siècle.

Il y a des touches d'humour inoffensif dans les toiles de Krieghoff représentant ses voisins absorbés dans une partie de cartes. Dans ce cas-ci, deux des personnages jouent manifestement pour gagner de l'argent. Le jeu, appelé "schafkopf" (tête de mouton), se rapprocherait sensiblement du bésigue. Originaire d'Allemagne, il fut introduit aux États-Unis par les Hollandais avant d'être connu au Canada. La carte la plus forte était l'as de pique. Dans "Partie de cartes", l'homme à gauche croyait ramasser le pot grâce à son as rouge, que nous montre joyeusement son compagnon, mais reste médusé à la vue de l'as de pique que son adversaire vient de jeter sur la table. Une partie de cartes analogue, dans un cadre plus domestique cette fois, est représentée dans une lithographie d'après Krieghoff intitulée "Habitants canadiens-français jouant aux cartes", éditée à Munich sous le patronage du comte d'Elgin.

L'artiste a peint les personnages avec force détails, dans un décor qui pourrait être celui d'une taverne locale. L'absence de feu dans l'âtre expliquerait que les joueurs ne se soient pas débarrassés de leurs vêtements d'extérieur. Un des personnages porte un "capot de couverte", une tuque et une ceinture fléchée. La porte ouverte laisse voir une rampe et un escalier menant à l'étage. Une petite image du Christ orne le mur au-dessus du foyer.

S.A.A.

Source

HARPER, J. Russell, Krieghoff, Toronto, Buffalo, Londres : University of Toronto Press, 1979.

23. Cornelius KRIEGHOFF (1815-1872)
Habitant Driving a Sleigh, 1860
Oil on canvas
33.2 x 45.8 cm (13 x 18-1/8 in.)
Inscribed in brushpoint and grey paint, l.l.: C Krieghoff / Quebec 60
Acquired before 1933
Negative No.: C-4666

24. Cornelius KRIEGHOFF (1815-1872)
Port Chambly, ca. 1858
Oil on canvas
55.8 x 68.5 cm (22 x 27 in.)
Inscribed in brushpoint and red paint, l.r.: C Krieghoff.
Acquired before 1931
Negative No.: C-10699

Cornelius Krieghoff settled in Lower Canada in the middle of the nineteenth century. Montreal and Quebec City and their environs supplied an abundance of subjects for his canvases. Winter, although long, was a very pleasant season in both cities, since it provided travel and play. The lakes and rivers, which in summer had to be crossed by horse-powered ferries and other vessels, became convenient public roadways for sleigh driving, ice racing, tobogganing, and winter picnics.

Krieghoff found many patrons in Montreal and Quebec. It was popular at the time for visitors and British officers to take paintings back home as mementos of their stay in Canada. Narrative genre subjects, particularly the pleasing and colourful studies of habitant life in winter, had great appeal because of their descriptive nature. Several versions of the same subject were painted, though Krieghoff usually made slight variations.

In many of these pictures we find the same squat, squared-log house with a large stone chimney and attached outbuildings, the shed for hay and wood, and the thatched-roof barn, located on the banks of or back from a river. There is usually a red sleigh pulled by a shaggy little Canadian-bred horse, with a driver and passengers either moving or standing close by. Sometimes we find the "suisse" or work sleigh, which was used for transportation of goods such as wood, grain, and barrels of water or maple syrup. The goods were kept from falling off the work sleigh by wooden posts fixed at the sides and at the corners of the sled.

Krieghoff added homey touches to his canvases: children playing in the snow, habitants walking on the road or chopping wood, and other elements of Canadian winter life. These gave the paintings greater public appeal.

"Habitant Driving a Sleigh" and "Port Chambly" are two typical subjects from Krieghoff's brush. We find all the ingredients of the artist's successful genre paintings — the habitants dressed in blanket-cloth coats, tuques, and "ceintures fléchées," both types of sleighs pulled by little horses, the farmstead set in a winter riverside landscape, the children, and many other picturesque elements.

Port Chambly, on the right of the painting, is located on the Richelieu River, twelve miles from

23. Cornelius KRIEGHOFF (1815-1872)
Habitant en traîneau, 1860
Huile sur toile
33,2 x 45,8 cm (13 x 18 1/8 po)
Inscription au pinceau et à l'huile grise, b.g. : C Krieghoff / Quebec 60
Acquis avant 1933
N° de négatif : C-4666

24. Cornelius KRIEGHOFF (1815-1872)
Port Chambly, v. 1858
Huile sur toile
55,8 x 68,5 cm (22 x 27 po)
Inscription au pinceau et à l'huile rouge, b.d. : C Krieghoff.
Acquis avant 1931
N° de négatif : C-10699

Cornelius Krieghoff s'établit dans le Bas-Canada au milieu du XIXe siècle. Montréal, Québec et les environs constituaient une source d'inspiration féconde pour l'artiste. L'hiver, pourtant interminable, n'y manquait pas d'intérêt. On n'avait plus besoin par exemple de traversier pour franchir lacs et rivières : leurs surfaces gelées se prêtaient aux randonnées en traîneau, aux courses sur glace, aux glissades en toboggan et même aux pique-niques.

Les toiles de Krieghoff trouvèrent acquéreurs à Montréal et à Québec. A cette époque, les visiteurs et les officiers britanniques aimaient bien rapporter des peintures chez eux en souvenir de leur séjour au Canada. Les tableaux de genre, notamment les scènes pittoresques illustrant les moeurs des habitants durant la saison froide, étaient très populaires en raison de leur nature descriptive. Krieghoff produisit plusieurs versions à partir de quelques thèmes, mais les différences entre celles-ci sont généralement négligeables.

Dans de nombreuses oeuvres du peintre, figurent une maison basse en bois équarri munie d'une grosse cheminée de pierre, à laquelle s'ajoutent les bâtiments attenants, le hangar à foin et à bois et la grange coiffée d'un chaume, l'ensemble étant situé en bordure ou non loin d'une rivière. On y trouve aussi généralement un traîneau rouge tiré par un poney à longs poils de race canadienne, avec son cocher et ses passagers. Il s'agit parfois d'un traîneau dit "suisse", servant à transporter des marchandises, comme du bois, du grain, de l'eau et du sirop d'érable, que des ridelles en bois empêchent de tomber. Pour rendre ses toiles encore plus attrayantes, Krieghoff y ajoutait des touches de couleur locale comme des enfants s'amusant dans la neige, des paysans fendant du bois ou se promenant sur la route, ainsi que d'autres particularités de la vie des Canadiens en hiver.

"Habitant en traîneau" et "Port Chambly" sont deux sujets typiques de l'oeuvre de Krieghoff. Ils comportent tous les ingrédients qui ont valu du succès à ses tableaux de genre : paysans vêtus de "capots de couverte", de tuques et de ceintures fléchées, traîneaux des différents types tirés par des poneys, ferme aux abords d'une rivière dans un décor hivernal, enfants, et nombre d'autres éléments pittoresques.

Le fort Chambly (à droite du tableau) s'élève sur

Montreal. The original wooden fort was built in 1665 by the Carignan-Salières Regiment, the first regiment of regular troops sent to America by the French government. In 1665 it was called Fort St. Louis, but was renamed Fort Chambly after Captain Jacques de Chambly, the fort's first commandant and the officer in charge of the original construction.

The wood construction was in ruins by 1709. The governor of Montreal, fearing invasion by the English from the New England states, had Fort Chambly rebuilt in 1711. The fort was a scene of action during the American invasion of 1775 and during the War of 1812. It was finally abandoned in 1851 and placed under the jurisdiction of the National Parks Branch of the federal government in 1921. It still remains as built in 1711 — a large square flanked by four bastions corresponding to the four cardinal points of the compass.

At first glance Krieghoff's "Fort Chambly" appears to be a faithful depiction of the historic sight. He has given the work a sense of place by painting Mont St. Hilaire as a focal point on the horizon, with a farm on the left and the fort on the right. On closer examination, however, we realize that the mountain should be further away to the right, that the farm is too close to the fort, and that the suisse sleigh is dangerously close to the rapids near the fort. On this occasion, Krieghoff has taken full artistic licence by mixing background landscape and other elements to suit his compositional purpose, thus forsaking strict topographic accuracy.

S.A.A.

Reference

Harper, J. Russell. Krieghoff. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1979.

25. Frances Anne HOPKINS (1838-1919)
Canoe Manned by Voyageurs Passing a Waterfall, 1869
Oil on canvas
73.7 x 152.4 cm (29 x 60 in.)
Inscribed in brushpoint and black paint, l.r.: F A H [in monogram] / 1869
Purchased in 1921
Negative No.: C-2771

26. Frances Anne HOPKINS (1838-1919)
Shooting the Rapids
Oil on canvas
91.4 x 152.4 cm (36 x 60 in.)
Inscribed in brushpoint and red paint, l.l.: F A H [in monogram]
Purchased in 1921
Negative No.: C-2774

Frances Anne Hopkins (née Beechey) was the daughter of a celebrated artistic family. Her father was Rear Admiral Frederick William Beechey (1797-1856), a distinguished geographer with vast experience in Canadian Arctic exploration and an artist whose work and travel illustrations were widely published

la rivière Richelieu, près de Montréal. La fortification originale en bois fut érigée en 1665 par le régiment de Carignan-Salières, premier régiment régulier français à être envoyé en Amérique. Baptisé fort Saint-Louis en 1665, on lui attribua ensuite le nom de fort Chambly en l'honneur du capitaine Jacques de Chambly, officier responsable de la construction et premier commandant du fort.

En 1709, le fort tombait en ruine. Redoutant une invasion des Anglais par la Nouvelle-Angleterre, le gouverneur de Montréal le fit reconstruire en 1711. Des batailles s'y déroulèrent pendant l'invasion américaine de 1775 et la guerre de 1812. Laissé à l'abandon en 1851, il fut pris en charge par la Direction des parcs nationaux du gouvernement fédéral en 1921. Il présente aujourd'hui le même aspect qu'en 1711, celui d'une vaste construction carrée flanquée de quatre bastions correspondant aux quatre points cardinaux.

A première vue, le "Fort Chambly" paraît être une représentation fidèle de ce lieu historique. Krieghoff l'a situé dans son cadre réel en peignant le mont Saint-Hilaire au centre de l'horizon, une ferme à gauche et le fort à droite. Un examen attentif nous révèle toutefois que la montagne devrait être plus à droite, que la ferme est trop proche du fort et que le traîneau dit "suisse", au loin, est dangereusement près des rapides. L'artiste s'est donc octroyé pleine liberté, trichant un peu sur la topographie pour en arriver à la composition désirée.

S.A.A.

Source

HARPER, J. Russell, Krieghoff, Toronto, Buffalo, Londres : University of Toronto Press, 1979.

25. Frances Anne HOPKINS (1838-1919)
"Voyageurs" franchissant une cascade en canot, 1869
Huile sur toile
73,7 x 152,4 cm (29 x 60 po)
Inscription au pinceau et à l'huile noire, b.d. : F A H [monogramme] / 1869
Acheté en 1921
N° de négatif : C-2771

26. Frances Anne HOPKINS (1838-1919)
Descente des rapides,
Huile sur toile
91,4 x 152,4 cm (36 x 60 po)
Inscription au pinceau et à l'huile rouge, b.g. : F A H [monogramme]
Acheté en 1921
N° de négatif : C-2774

Frances Anne Hopkins (née Beechey) était issue d'une célèbre famille d'artistes. Elle était la fille du contre-amiral Frederick William Beechey (1796-1856), ce remarquable géographe qui avait exploré l'Arctique canadien et dont les illustrations de voyage connurent une large diffusion de

during his lifetime. Two of Frances Anne's uncles were artists. Her paternal grandparents were Sir William Beechey (1753-1839), the famous English portrait painter, and Anne Phyllis Beechey (née Jessop, 1764-1833/4), a well-known miniature painter.

Frances Anne Beechey married Edward Martin Hopkins (1820-1893) in 1858. Hopkins was secretary to Sir George Simpson, general superintendent of the Hudson's Bay Company. That same year the newly-weds left for Canada to settle in Lachine, Quebec, close to Lake St. Louis just above the Lachine Rapids. Until her marriage Frances Anne had little if any formal art training, but the artistic eye of her family was her natural inheritance. She started sketching in Canada. At the beginning of her stay in this country, because of family commitments -- she had three young stepsons, as well as two sons of her own by 1861 -- she concentrated on local subject matter. From her verandah at Lachine she sketched and painted the nearby busy waterfront where trains, steamers, fleets of birchbark canoes, and bateaux came together. Lachine was the place where, every spring, the brigades of great Montreal canoes began their long voyage to the head of Lake Superior. Mrs. Hopkins seems to have been fascinated by the canoes' graceful lines.

Later on, domestic ties did not prevent her from going on several canoe trips with her husband and Simpson when they were inspecting the Hudson's Bay Company outposts. Mrs. Hopkins' paintings of canoe travel are very reliable historically, because she herself was so often a passenger.

"Canoe Manned by Voyageurs Passing a Waterfall," painted in 1869, portrays the beautiful three-and-a-half-fathom express canoe built for carrying officials of the Hudson's Bay Company and important dispatches. Since it carries no freight, the canoe rides high in the water. Frances Anne Hopkins and her husband left Canada permanently in 1870, which suggests that this painting was executed totally in Canada and is therefore very special.

There are eight canoemen and two special passengers. A feminine touch is added to the picture in the waterlilies that a voyageur is gallantly picking for his female passenger. The mirror reflection of the scene in the clear water is especially remarkable.

"Shooting the Rapids" depicts a freight six-fathom Hudson's Bay canoe, traditionally built at Three Rivers. Such canoes were constructed of birchbark, were thirty-five to forty feet long, and were used by skilled voyageurs to transport furs and supplies between Montreal and Grand Portage or Fort William. With the freeboard showing, it is quite evident again that the canoe is not loaded with freight, and the sixteen paddlers form an abnormally large crew.

The artist portrays vigorously and realistically the huge canoe plunging through the swift currents of a rapid which emerges from a large lake. All sixteen canoemen, paddles poised, show intense eye concentration on the rocks, as do the four passengers, two men and two women, who sit amidship. It has been suggested that the woman with the straw hat and the man with the reddish beard smoking a pipe on the right in the middle of the canoe are the artist and her husband. They seem to be the

son vivant. Deux des oncles de Frances Anne, étaient aussi artistes. Ses grands-parents paternels étaient sir William Beechey (1753-1839), célèbre portraitiste anglais, et Anne Phyllis Beechey (née Jessop, 1764-1833/1834), miniaturiste renommée.

Frances Anne Beechey épousa Edward Martin Hopkins (1820-1893) en 1858. Hopkins était secrétaire de sir George Simpson, surintendant général de la Compagnie de la baie d'Hudson. La même année, les jeunes mariés émigrèrent au Canada et s'installèrent à Lachine (Québec) près du lac Saint-Louis, à proximité des rapides. Frances Anne n'avait pour ainsi dire aucune formation artistique, mais elle avait hérité du talent de sa famille. C'est au Canada qu'elle découvrit le plaisir de peindre. Les premières années, elle dut se limiter à des sujets locaux en raison de ses obligations familiales (elle avait déjà deux fils et devait également s'occuper de trois beaux-fils). Depuis sa véranda à Lachine, elle dessinait ou peignait les quais animés où convergeaient trains, bateaux à vapeur et canots d'écorce de bouleau. M^me^ Hopkins semble avoir été fascinée par les lignes gracieuses des grands canots de Montréal qui à chaque printemps amorçaient à Lachine leur long périple vers le lac Supérieur.

Un peu plus tard ses charges familiales étant moins lourdes, elle accompagna à plusieurs reprises son mari et le surintendant général Simpson dans leurs tournées d'inspection des avant-postes de la Compagnie de la baie d'Hudson. Sa participation à de nombreux voyages en canot confère à ses toiles une valeur documentaire indéniable.

"Voyageurs" franchissant une cascade en canot" (1869) nous fait voir un magnifique canot de trois toises et demie destiné au transport des dirigeants de la Compagnie de la baie d'Hudson et des dépêches importantes. L'embarcation sans cargaison n'est que légèrement enfoncée. Comme M^me^ Hopkins et son mari ont quitté définitivement le Canada en 1870, nous sommes portés à croire que cette peinture a été réalisée en entier au Canada, ce qui lui confère un intérêt particulier.

Deux passagers spéciaux accompagnent les huit membres de l'équipage. Le geste du "voyageur" cueillant gallamment des nénuphars pour la dame ajoute une touche courtoise à l'oeuvre. Le reflet de la scène dans l'eau limpide est une remarquable réussite.

"Descente des rapides" montre un canot de transport de six toises appartenant à la Compagnie de la baie d'Hudson. Traditionnellement fabriquées à Trois-Rivières, ces embarcations en écorce de bouleau mesuraient de trente-cinq à quarante pieds de longueur. La Compagnie engageait d'habiles pagayeurs appelés "voyageurs" pour transporter des fourrures et des provisions entre Montréal et Grand Portage ou Fort William. La faible calaison du canot dénote une absence de cargaison; en outre, l'équipage formé de seize hommes est anormalement nombreux.

L'artiste donne une image réaliste et vigoureuse de l'énorme canot plongeant dans les eaux impétueuses des rapides. Les seize pagayeurs, prêts à toute éventualité, scrutent les écueils et ne paraissent pas plus rassurés que les quatre passagers (deux hommes et deux femmes) assis au centre. La dame

same couple who appear in the more placid scene of a canoe passing a waterfall (Cat. No. 25). The most recent hypothesis suggests that Cat. No. 26 depicts a tourist outing, taking an important guest, perhaps the Governor of Rupert's Land, Alexander Grant Dallas, through the Lachine Rapids for a thrill with the "canot du maître" crew. The vividness of the painting is due not only to the artist's extraordinary skill, but also to the fact that she was well acquainted with the scenes she depicted.

There are two possible dates for this painting, 1863 and 1879. Since Mrs. Hopkins did not date the work herself, we can only suggest that the event took place in 1863, but the work itself may have been painted later, based on sketches.

S.A.A.

References

Johnson, Alice M. "Edward and Frances Hopkins of Montreal." The Beaver (Autumn 1971), pp. 14-19.

"Let's have an Old-time Canadian Christmas." Chatelaine (December 1961), pp. 41-74.

Nute, Grace Lee. "Voyageurs' Artist." The Beaver (June 1947), pp. 32-36.

Roberts, Kenneth G., and Philip Shackleton. Canoe: A History of the Craft from Panama to the Arctic. Toronto: Macmillan, 1983.

au chapeau de paille et l'homme à la barbe roussâtre fumant la pipe à droite pourraient être l'artiste et son mari puisqu'on les retrouve, selon toute apparence, dans la scène du canot franchissant une cascade (n° 25 du catalogue). Une hypothèse récente veut que le n° 26 du catalogue représente une excursion dans les rapides de Lachine organisée pour le bon plaisir d'un visiteur de marque, peut-être le gouverneur de la Terre de Rupert, Alexander Grant Dallas, à bord du "canot de maître". La vigueur qui se dégage de cette toile tient non seulement à l'extraordinaire talent de l'artiste, mais aussi à une excellente connaissance du sujet traité.

Deux dates sont possibles pour l'exécution de cette toile, 1863 et 1879. Mme Hopkins ayant omis de dater cette toile, nous en sommes réduits à des suppositions : l'excursion aurait eu lieu en 1863, mais l'oeuvre aurait été peinte plus tard, d'après des croquis.

S.A.A.

Sources

JOHNSON, Alice M., "Edward and Frances Hopkins of Montreal", The Beaver, automne 1971, p. 14-19.

"Let's have an Old-time Canadian Christmas", Chatelaine, décembre 1961, p. 41-74.

NUTE, Grace Lee, "Voyageurs' Artist", The Beaver, juin 1947, p. 32-36.

ROBERTS, Kenneth G., et SHACKLETON, Philip, Canoe : A History of the Craft from Panama to the Arctic, Toronto : Macmillan, 1983.

IV. PORTRAITS OF CANADIANS

27. Unknown Artist
Portrait of Philemon Wright, ca. 1800-1810
Oil on canvas
71.0 x 52.1 cm (28 x 20-1/2 in.)
Donated in 1945 by Cordner C. Wright, a great-great-grandson of Philemon Wright
Negative No.: C-11056

Philemon Wright (1760-1839) is known as the founder of Hull and "The Father of the Ottawa." Lured to Canada from his Massachusetts home by the offer of land grants from the British Crown, he made his way in March 1800 to a site in the Township of Hull at the junction of the Ottawa and Gatineau Rivers. With him he brought his wife and six children, four other families, and several single men as labourers. They travelled in sleighs, carrying their household goods and the agricultural implements required to start this new venture. An industrious man with Yankee ingenuity, Wright quickly set about building a community near the Chaudière Falls on the Ottawa River, then called the Grand. This site was a major portage and stopping-off place on the river route between Montreal and Georgian Bay and was, therefore, an ideal location for a new community.

In a very few years a forge, tannery, grist mill, and sawmill were in operation, all powered by the force of the Chaudière Falls. To increase the self-sufficiency of the community, a baker, tailor, and shoemaker were hired from Montreal, and indentured workers from England, where Wright had gone to bring back purebred livestock, were signed on. By 1823 there were two distilleries, a brickyard, a hotel, a post office, schools, and a church with an impressive 120-foot steeple. Besides his thriving agricultural operations, Wright also turned his enterprising spirit to the forest resources which lay around him, and in 1806 the first raft of timbers floated down the Ottawa River to Quebec and on to England. (Some lumbering activities on the Ottawa may be seen in the two Sewell paintings, Cat. Nos. 11 and 12.) Wright's venture anticipated the day when vast fortunes would be made on the banks of the Ottawa by such men as J.R. Booth and E.B. Eddy. Further enterprises undertaken by Wright and his sons included the Hull Mining Co., the manufacture of cement, and the operation of a steamboat, the first to ply the Ottawa. He also contracted with Colonel By to work on the Rideau Canal, and in 1827 undertook the construction of a massive dike across Dow's Swamp, thus creating Dow's Lake, in the heart of present-day Ottawa. Unlike most of Wright's other enterprises, his Rideau Canal contracts were a losing proposition, and he was warned by a business associate to "be very careful in all your transactions with Colonel By, otherwise you may be ruined."

In 1830, at the age of seventy, he was elected to the House of Assembly of Lower Canada, where he lobbied for the erection of public buildings at his settlement, then called Wright's Village. Having succeeded in securing a court-house and jail, he retired in 1833 and left his sons to control much of the timber and the large-scale farming operations, which now included land-holdings in excess of 37,000 acres. After suffering a stroke, Philemon Wright died in 1839.

There exist various descriptions of Wright, among

IV. PORTRAITS DE CANADIENS

27. Artiste inconnu
Portrait de Philemon Wright, v. 1800-1810
Huile sur toile
71,0 x 52,1 cm (28 x 20 1/2 po)
Offert en 1945 par Cordner C. Wright, arrière-arrière-petit-fils de Philemon Wright
N° de négatif : C-11056

Philemon Wright (1760-1839) est connu comme le fondateur de Hull et le père de l'Outaouais. Une offre de concessions de la Couronne britannique le fit quitter le Massachusetts pour le canton de Hull, au confluent de l'Outaouais et de la Gatineau, où il s'établit en mars 1800. Il amena avec lui sa femme et ses six enfants, quatre autres familles et plusieurs hommes célibataires qui devaient travailler pour lui. Ils arrivèrent en traîneaux avec leurs biens personnels et leurs instruments aratoires, prêts à l'aventure. Travailleur acharné possédant l'ingéniosité des Yankees, Wright entreprit de bâtir une communauté près des chutes Chaudière sur l'Outaouais, alors appelée la Grande. Ce site était idéal pour un nouvel établissement, puisque les voyageurs entre Montréal et la baie Georgienne étaient obligés de faire du portage, et en profitaient souvent pour y faire une halte avant de continuer.

En très peu d'années, la communauté disposa d'une forge, d'une tannerie, d'un moulin à blé et d'une scierie, tous alimentés en énergie par les chutes Chaudière. Pour assurer l'autonomie de la collectivité, on embaucha un boulanger, un tailleur et un cordonnier de Montréal et on lia par contrat les ouvriers que Wright avait ramenés d'un voyage d'Angleterre entrepris initialement pour acheter du bétail de race pure. En 1823, il y avait deux distilleries, une briqueterie, un hôtel, un bureau de poste, des écoles et une église surmontée d'un impressionnant clocher de 120 pieds. Non content d'avoir fait prospérer l'agriculture, Wright décida de s'attaquer aux ressources forestières environnantes et en 1806 le premier train de flottage descendait la rivière des Outaouais vers Québec avant d'être expédié en Angleterre. (Les deux tableaux de Sewell, nos 11 et 12 du catalogue, illustrent un peu l'aspect de l'Outaouais à cette époque.) L'entreprise de Wright laissait présager la réussite d'hommes tels que J.R. Booth et E.B. Eddy qui firent fortune grâce aux ressources de l'Outaouais. Wright et ses fils ont également à leur actif la création de la Hull Mining Co. et d'une cimenterie ainsi que l'exploitation d'un bateau à vapeur, le premier à naviguer sur l'Outaouais. Des contrats signés avec le colonel By donnèrent à Wright l'occasion de travailler à la construction du canal Rideau. En 1827, il entreprit la construction d'une énorme digue dans le marais Dow, créant ainsi le lac Dow qui agrémente aujourd'hui le coeur d'Ottawa. Contrairement à ses autres entreprises, Wright fut perdant dans cette affaire; l'un de ses associés l'avait d'ailleurs bien averti de se méfier du colonel By s'il ne voulait pas être ruiné.

En 1830 à l'âge de soixante-dix ans, il fut élu à l'Assemblée législative du Bas-Canada où il exerça des pressions pour faire construire des édifices publics dans sa localité, alors appelée Wright's Village. Ayant réussi à obtenir un palais de justice et une prison, il quitta la vie politique en 1833 et céda à ses fils une grande partie de son

them one written by John MacTaggart who worked on the Rideau Canal between 1826 and 1828. Of Wright, he said:

> He is about six feet high, a tight man, with a wonderful strange, quick, reflective, wild eye . . . . All his enjoyments are of singular kind . . . . Talk of schemes of the wildest enterprise, and he is in his glory . . . . It was he who first purposed the Rideau Canal and I have heard him with pleasure propose other works equally great and ingenious . . . . He is truly an American; but loyal to Hull, and that is enough.

Dr. John J. Bigsby, who travelled to Canada in 1831 to investigate its geology and wrote extensively of the settlement, said of Wright that "he was a plain . . . man, in constant motion, teaching and being taught -- a true pioneer, an enthusiast in reclaiming and cultivating wild land . . . ."

Wright is described as having a prominent and pensive forehead and massive eyebrows over dark eyes that were at once "animated, observant and penetrating." His hair was silver with age, giving him a venerable air of imposing respectability. Seen here in a bust-length portrait in three-quarter profile, Wright is a man of healthy countenance and simple dress. He wears a double-breasted coat with large double-notched lapels, and a waistcoat left undone at the top to reveal a shirt frill. The high collar of his shirt ends just below his ear and is adorned with a plain wide white neckcloth. This style of dress was in vogue at the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries, and it is probable that the portrait was painted between 1800 and 1810, when Wright was between forty and fifty years old. Because there is a decidedly American quality about the style of the painting, it is possible that Wright brought it with him from Massachusetts. Though the painting is neither signed nor dated, it is certainly the work of a competent artist who has captured some of the energy and determination of the pioneering Wright. The Public Archives of Canada also has a companion portrait of Wright's wife, Abigail, as well as a large number of business and personal papers that attest to the magnitude of the Wright family enterprises.

L.F.

References

Brault, Lucien. Hull 1800-1950. Ottawa: Les Editions de l'université d'Ottawa, 1950.

Hughson, John W., and Courtney C.J. Bond. Hurling Down the Pine. Old Chelsea, Quebec: The Historical Society of the Gatineau, 1965 (revised).

Tassé, Joseph. Philemon Wright ou colonisation et commerce de bois. Montreal: La Minerve, 1871.

entreprise forestière et de l'exploitation agricole qui s'étendait maintenant sur plus de 37 000 acres. Il mourut en 1839 des suites d'une attaque cérébro-vasculaire.

Plusieurs personnes ont brossé un portrait de Wright dont John MacTaggart qui prit part aux travaux du canal Rideau entre 1826 et 1828. De Wright il disait :

> C'est un homme d'environ six pieds, qui possède un étonnant regard, à la fois vif, grave et farouche... Il est assez surprenant de voir ce qui le réjouit... Parlez-lui de projets extravagants et il est au septième ciel... Il fut le premier à proposer le canal Rideau et je l'ai entendu proposer avec enthousiasme d'autres travaux tout aussi ingénieux... Tout Américain qu'il soit, il a à coeur les intérêts de Hull et voilà ce qui importe.

Le docteur John J. Bigsby vint étudier la géologie du Canada en 1831 et écrivit abondamment sur la colonisation de Wright's Village. Voici ce qu'il disait de Wright : "C'est un homme simple, très actif, qui aime enseigner et apprendre - un authentique pionnier qui se lance avec enthousiasme dans le défrichage et la culture des terres sauvages..."

Selon les descriptions qu'on en a, Wright avait un front proéminent qui lui donnait un air pensif et des yeux sombres, à la fois vifs et pénétrants, sous d'épais sourcils. Ses cheveux devinrent argentés avec l'âge, ce qui lui conférait une espèce de dignité. Peint en buste, légèrement de profil, Wright apparaît ici comme un homme en bonne santé aimant les tenues simples. Il porte une veste croisée ornée de larges revers à double pointe, et un gilet dont l'encolure déboutonnée laisse voir le jabot de sa chemise. Le col montant est enjolivé d'une large cravate blanche. Ce style vestimentaire était en vogue à la fin du XVIII^{e} siècle et au début du XIX^{e}; selon toute vraisemblance le portrait fut peint entre 1800 et 1810 alors que Wright était âgé de quarante à cinquante ans. Comme cette toile rappelle beaucoup le style américain, Wright pourrait l'avoir apportée du Massachusetts. Elle ne porte ni signature ni date, mais elle est sans conteste l'oeuvre d'un artiste talentueux qui a su rendre l'énergie et la détermination d'un grand pionnier. Les Archives publiques du Canada possèdent aussi un portrait de l'épouse de Wright prénommée Abigail, ainsi que de nombreux papiers personnels et documents d'affaires qui témoignent de l'ampleur des entreprises de Wright.

L.F.

Sources

BRAULT, Lucien, Hull 1800-1950, Ottawa : Les Éditions de l'université d'Ottawa, 1950.

HUGHSON, John W., et Bond, Courtney C.J., Hurling Down the Pine, Old Chelsea (Québec) : The Historical Society of the Gatineau, 1965 (révisée).

TASSÉ, Joseph, Philemon Wright ou colonisation et commerce de bois, Montréal : La Minerve, 1871.

28. Théophile HAMEL (1817-1870)
Portrait of a Young Man of the Taché Family, 1848

Oil on canvas
70.4 x 51.5 cm (27-3/4 x 20-1/4 in.)
Inscribed in brushpoint and black paint, l.r.: T. Hamel. 1848
Donated in 1954 by the Estate of Miss Harriet Sarah Kane, great-grand-daughter of Sir Etienne-Paschal Taché
Negative No.: C-70

Originally acquired as a portrait of Sir Etienne-Paschal Taché (1795-1870) from one of his descendants, this painting now appears to depict a Taché family member not yet positively identified. Sir Etienne was a prominent politician during the politically unstable years following the union of Upper and Lower Canada in 1841 when he was first elected to the Legislative Assembly of Canada. He was prime minister in successive union administrations and presided at the Quebec Conference of 1864 where the foundation was laid for Confederation.

As an important figure during Canada's struggle toward nationhood, Sir Etienne has been immortalized in two portrait paintings by Théophile Hamel; one in the National Gallery of Canada dated 1850 (see Illus. No. 28a) and the other in the Parliament Buildings, Ottawa, dated 1856. In both paintings his hair is thin and grey and his face shows the signs of age appropriate to his years; he was 55 in 1850 and 61 in 1856. The present portrait, done in 1848 and also by Hamel, depicts a young man, probably in his twenties. Sir Etienne was 53 in 1848 and, therefore, it is almost certainly not a portrait of him. It is possible that Hamel copied an earlier portrait of Sir Etienne as a young man, but for a number of reasons this does not appear to be the case. Who is it then?

A comparison of the portraits in the National Gallery and the Parliament Buildings with this one belonging to the Public Archives reveals a close physical resemblance between Sir Etienne and the young man. The facial features and expression are quite similar, with the exception of the age separating the two, which leads one to suspect that they might be portraits of father and son. Unfortunately, Sir Etienne's eldest son was only twelve years old when the 1848 portrait was done; he did, however, have several nephews who were in their twenties at that time, in particular, Joseph-Charles Taché (1820-1894), who, like his uncle, was a doctor and politician. He was twenty-eight when he first took his seat in the Legislative Assembly of Canada in February 1848, an event which might very well have inspired a commissioned portrait. Hamel was apparently in Montreal at the beginning of 1848 and, judging from the snow on the branches visible outside the window in the painting, one could suggest that the young politician sat for his portrait soon after arriving in Montreal for the new session of Parliament.

Comparison with photographs of Joseph-Charles in later life suggests a resemblance to the young man, but this identification must remain tentative. His early career parallels that of his uncle's quite

28. Théophile HAMEL (1817-1870)
Portrait d'un jeune homme de la famille Taché, 1848

Huile sur toile
70,4 x 51,5 cm (27 3/4 x 20 1/4 po)
Inscription au pinceau et à l'huile noire, b.d. : T. Hamel. 1848
Don fait en 1954 par la succession de M^lle^ Harriet Sarah Kane, arrière-petite-fille de sir Étienne-Paschal Taché
N^O^ de négatif : C-70

Ce portrait ne serait pas celui de sir Étienne-Paschal Taché (1795-1870) comme nous le pensions lorsque nous l'avons acquis de l'un de ses descendants : il s'agirait plutôt d'un autre membre de la famille Taché. Sir Étienne fut un politicien marquant durant les années d'instabilité qui suivirent l'union du Haut et du Bas-Canada en 1841, année de sa première élection à l'Assemblée législative du Canada. Il remplit des mandats successifs à la tête du Canada-Uni et présida la conférence de Québec en 1864 où furent posées les assises de la Confédération.

Figure importante de la lutte pour la souveraineté du Canada, Taché a été immortalisé par deux portraits de Théophile Hamel; l'un daté de 1850 se trouve à la Galerie nationale du Canada (voir l'illustration n^O^ 28a) et l'autre daté de 1856, au Parlement d'Ottawa. Sur ces portraits, il a les cheveux clairsemés et argentés et son visage porte les signes d'un âge avancé; il avait cinquante-cinq ans en 1850 et soixante et un en 1856. Ce portrait-ci, également réalisé par Hamel mais en 1848, représente un jeune homme, vraisemblablement dans la vingtaine. Ce ne peut être Taché car il avait cinquante-trois ans à ce moment-là. C'est possible que Hamel ait copié un portrait ancien de sir Étienne jeune homme, mais à cause de plusieurs éléments, il semble que ce n'est pas le cas. De qui donc s'agit-il?

Une comparaison des portraits de Taché avec celui du jeune homme révèle une ressemblance marquée entre les deux. Les traits du visage et l'expression sont étonnamment semblables, abstraction faite de l'âge, ce qui porte à croire qu'il pourrait s'agir du père et du fils. Malheureusement, le fils aîné de Taché n'était âgé que de douze ans lorsque le portrait fut exécuté en 1848. Taché avait cependant plusieurs neveux dans la vingtaine à cette époque, notamment Joseph-Charles Taché (1820-1894) qui, à l'instar de son oncle, était médecin et homme politique. Il avait vingt-huit ans lorsqu'il siégea pour la première fois à l'Assemblée législative du Canada en février 1848, et son élection pourrait fort bien lui avoir inspiré l'idée de faire faire son portrait. Hamel, semble-t-il, se trouvait à Montréal au début de 1848 et, à en juger par les branches enneigées visibles par la fenêtre, le jeune politicien pourrait avoir posé pour ce portrait peu après son arrivée à Montréal pour la nouvelle session parlementaire.

Des photographies de Joseph-Charles à un âge plus avancé montrent une certaine ressemblance avec le jeune homme, mais cette comparaison ne saurait être concluante. La carrière de Joseph-Charles évolua

closely and suggests not only a certain political alignment between the two, but also a personal affinity. When Sir Etienne retired in 1857, Joseph-Charles left politics to become editor of Le Courrier du Canada, and when his uncle returned to politics in 1864, Joseph-Charles was appointed Deputy Minister of Agriculture, an office he held until 1888. Coincidentally, the Department of Agriculture was the ministry first responsible for the present-day Public Archives of Canada, when it was founded in 1872. Although inconclusive, there is a strong possibility that we are looking at a portrait of Joseph-Charles Taché, perhaps a favourite nephew of Sir Etienne-Paschal Taché. Their sharing of political ambitions and the demands of public life may have drawn them together and could explain why Sir Etienne would have acquired a portrait of his nephew. The fact that this painting was given to the Public Archives as a portrait of Sir Etienne was probably the result of confused identity, which could understandably happen over several generations in a very large family such as the Tachés.

Regardless of its problematic subject, this painting is a unique work in the output of the artist, Théophile Hamel. Of the hundreds of portraits he produced, this painting is one of only four known full-length compositions. Of the other three, the portraits of Abbé McMahon and Abbé Deziel are large-scale formal paintings and the third, of Lord Elgin, although close in size to the Taché, is a copy of, or model for, a large portrait lost in the Quebec Parliament Buildings fire of 1854. The Taché picture appears unique, in that it seems to have been conceived as a small-scale informal portrait. It is reminiscent of English and European conversation pieces that usually depicted family portrait groupings in stylish décor and dress and engaged in homely activities. William Berczy (1744-1813) introduced the conversation piece to Canada in 1809 when he painted the Woolsey Family (National Gallery of Canada). A few years earlier he painted a small full-length portrait of Joseph Brant (National Gallery of Canada) that is close in size to the Taché, and though further comparisons between the two are difficult to make, they both remain unusual and somewhat enigmatic examples of pre-Confederation portraiture.

The subject of this Hamel portrait appears in a casual, rather jaunty pose. His arm is resting on the back of a Regency-style chair, which sits in awkward perspective facing the viewer. To the left, behind the sitter, is a flowered curtain drawn back to reveal a library of presumably impressive volumes. Off to the right, through a window, we see the upper-most branches of a tree laden with snow, and below the window, a round pedestal table on the base of which the artist has signed his name and written the date. Two books and a sheet of paper rest on the top of the table, along with the young man's top hat and cane. He wears a morning coat with double-notched lapels, a plain single-breasted waistcoat with watch-chain, and a white linen high-collar shirt tied at the neck with a black cravat in a loose-ended knot. His hair has a side part and is oiled down to give a stylish, sleek, and smooth appearance. His trousers have straps which go under his square-toed shoes and keep his pant legs smooth even as he crosses his leg. In all, he is very fashionably attired and, no doubt, well to do. His presence is further emphasized by the shaft of light that falls

parallèlement à celle de son oncle au début, ce qui laisse supposer non seulement une certaine conformité des idées politiques mais aussi une affinité personnelle. Lorsque sir Étienne abandonna la politique en 1857, Joseph-Charles l'imita et devint rédacteur en chef du Courrier du Canada; et quand son oncle fit un retour en 1864, Joseph-Charles fut nommé sous-ministre de l'Agriculture, poste qu'il occupa jusqu'en 1888. Il est intéressant de noter que les Archives publiques faisaient partie de ce ministère à leur création en 1872. Bien que nous ne puissions l'affirmer, ce portrait pourrait fort bien être celui de Joseph-Charles Taché, peut-être l'un des neveux favoris de sir Étienne. Le fait de nourrir tous deux des ambitions politiques et de mener la même vie publique les aurait peut-être rapprochés et pourrait expliquer que sir Étienne ait voulu acquérir un portrait de son neveu. Cette toile a été présentée aux Archives publiques comme un portrait de sir Étienne probablement par suite d'une confusion, d'ailleurs fort compréhensible dans une grande famille comme les Taché.

Quoi qu'il en soit, cette peinture est unique dans l'oeuvre de Théophile Hamel. Sur les centaines de portraits qu'il a réalisés, seulement quatre étaient en pied. Ceux des abbés McMahon et Deziel sont de grands tableaux tandis que le troisième représentant lord Elgin a sensiblement le même format que celui de Taché, mais il s'agit d'une copie ou du modèle d'un grand portrait détruit lors de l'incendie du Parlement de Québec en 1854. Le portrait de Taché doit son unicité au fait qu'il semble avoir été conçu comme une petite peinture sans prétention. Il évoque les portraits de groupes anglais et européens appelés "conversation pieces" qui montraient ordinairement des familles élégamment vêtues se livrant à des activités domestiques dans un décor bourgeois. William Berczy (1744-1813) introduisit ce style au Canada en 1809 avec sa toile représentant la famille Woolsey (Galerie nationale du Canada). Quelques années auparavant, il avait peint un portrait en pied de Joseph Brant (Galerie nationale du Canada) de format analogue à celui de Taché et, bien que la comparaison s'arrête là, ils constituent tous deux des exemples exceptionnels et quelque peu énigmatiques des portraits réalisés avant la Confédération.

Sur cette toile, le personnage a une attitude plutôt désinvolte. Son bras repose sur le dossier d'un fauteuil Régence qui forme un angle gênant vu de face. Derrière lui, à gauche, un rideau fleuri légèrement écarté révèle une bibliothèque bien garnie. A l'extrême droite, on aperçoit par la fenêtre la cime enneigée d'un arbre et, sous cette fenêtre, un guéridon sur la base duquel l'artiste a signé et daté son tableau. Le jeune homme y a déposé son haut-de-forme et sa canne, à côté de deux livres et d'une feuille de papier. Il porte une jaquette garnie de revers à double pointe, un gilet uni orné d'une chaîne de montre et une chemise de lin blanc à col montant avec une cravate noire nouée lâchement. Ses cheveux sont séparés sur le côté et huilés, d'où leur apparence soyeuse. Ses jambes sont croisées mais son pantalon reste bien droit grâce à des bandes qui passent sous ses souliers à bouts carrés. C'est donc un homme très élégamment vêtu et, de toute évidence, financièrement à l'aise. Les rayons de lumière tombant derrière sa tête et à ses pieds contribuent encore plus à le mettre en valeur.

behind his head and another which falls at his feet.

Although the young man's identity remains uncertain, there is little doubt that this charming and intimate portrait is a unique work from the hand of one of Canada's most prolific and successful nineteenth century portrait painters, Théophile Hamel.

L.F.

References

Dent, John Charles. The Last Forty Years: Canada since the Union of 1841. 2 vols. Toronto: George Virtue, 1881.

Hammond, M.O. Confederation and its Leaders. Toronto: McClelland & Stewart Limited, 1927.

Hubbard, R.H. Two Painters of Quebec. Ottawa: National Gallery of Canada, 1970.

Roy, Pierre-Georges. La famille Taché. Lévis: J.-A.K.-Laflamme, 1904.

Vézina, Raymond. Théophile Hamel, Peintre national (1817-1870). Montreal: Editions Elysée, 1975.

_____. Catalogue des oeuvres de Théophile Hamel. Montreal: Editions Elysée, 1976.

29. Unknown Artist, after a photograph by Ewing & Co., Toronto
Portrait of Sir John A. Macdonald, ca. 1868-1870
Oil on paper (photograph?) mounted on wood panel
18.3 x 13.2 cm (7-5/16 x 5-5/16 in.)
Donated in 1940 by the Estate of Agnes Gertrude, Lady Macdonald, wife of Sir Hugh John Macdonald and daughter-in-law of Sir John A. Macdonald
Negative No.: C-97287

Sir John A. Macdonald's face, although generally considered to have great character, was not a handsome one. He had a wide mouth, a broad-ended nose, and a crown of curly hair that thinned and retreated to the back of his head as the years progressed. When someone remarked to Louisa, Sir John A.'s sister, that she was the very image of her distinguished brother, she is said to have exclaimed, "A curious compliment to pay me, considering that John Macdonald is one of the ugliest men in Canada!" Ugly or not, she did indeed resemble her brother, as photographs of her attest. Charles Langelier, a Liberal M.P. who sat in the House of Commons from 1886 to 1890, had somewhat kinder things to say about Sir John A. He described him as having "a pleasing voice, his [blue] eyes lively and his look pleasant, a charming smile, an enormous mass of curly hair, a slim build, his walk an elegant nonchalance and a nose that made up his whole glory. Sir John's nose gave to his character an air at once mocking and artless . . . . "Further comment on this famous protuberance comes from his wife, Agnes, Lady Macdonald, who wrote in her diary, "John, sitting to the sculptor, is very cheery over the nob on his nose."

It is this nose, the unruly hair, and the tall slim

Même s'il nous est impossible d'identifier ce jeune homme avec certitude, il reste que ce ravissant tableau intimiste est unique dans l'oeuvre de Théophile Hamel, l'un des portraitistes les plus féconds et les plus en demande du XIX^{e} siècle.

L.F.

Sources

DENT, John Charles, The Last Forty Years : Canada since the Union of 1841, 2 vol., Toronto : George Virtue, 1881.

HAMMOND, M.O., Confederation and its Leaders, Toronto : McClelland & Stewart Limited, 1927.

HUBBARD, R.H., Two Painters of Quebec, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1970.

ROY, Pierre-Georges, La famille Taché, Lévis : J.-A. K.-Laflamme, 1904.

VÉZINA, Raymond, Théophile Hamel, Peintre national (1817-1870), Montréal : Éditions Élysée, 1975.

ID., Catalogue des oeuvres de Théophile Hamel, Montréal : Éditions Élysée, 1976.

29. Artiste inconnu, d'après une photographie de Ewing & Co., Toronto
Portrait de sir John A. Macdonald, v. 1868-1870
Huile sur papier (photographie ?) montée sur un panneau de bois
18,3 x 13,2 cm (7 5/16 x 5 5/16 po)
Don fait en 1940 par la succession d'Agnes Gertrude, lady Macdonald, épouse de sir Hugh John Macdonald et belle-fille de sir John A. Macdonald
N^{O} de négatif: C-97287

Sir John A. Macdonald n'était pas beau, mais on disait généralement que son visage avait beaucoup de caractère. Il avait une grande bouche et un nez protubérant, des cheveux bouclés qui s'éclaircirent avec les années pendant que son front se dégarnissait. Lorsqu'on fit remarquer à Louisa, soeur de sir John A., qu'elle était tout le portrait de son célèbre frère, on dit qu'elle s'exclama : "C'est un curieux compliment que vous me faites là, puisque John Macdonald est un des hommes les plus laids du Canada!" Laide ou non, les photographies attestent qu'elle ressemblait vraiment à son frère. Charles Langelier, député libéral qui siégea à la Chambre des communes de 1886 à 1890, faisait de lui un portrait plus flatteur :

> ... une voix agréable, ses yeux [bleus] pétillants et son regard plaisant, un charmant sourire, une épaisse chevelure bouclée, une taille svelte, sa démarche d'une élégante nonchalance et un nez qui faisait toute sa gloire. Le nez de sir John donnait à son personnage un air à la fois moqueur et ingénu...

build that make him easily recognizable in the political cartoons of John Wilson Bengough (1851-1923), whose clever caricatures were published in Grip, a humourous magazine concerned mainly with politics. Bengough's cartoons chronicle, for better or worse, Sir John A.'s years in Ottawa. Sir John A. is said to have remarked that, "There is one Canadian artist who draws me with power and graphic skill . . . . My friend, Bengough, possesses . . . artistic skill and perfect accuracy in portraying my countenance." At the time of Sir John A.'s death in June 1891, a tribute appeared in Grip that said in part, "It is not the least of Sir John's gifts as a public man (from Grip's standpoint) that he had a face supremely good for caricature purposes."

This portrait is one of many done of Sir John A. in his lifetime. It is a small intimate portrait that no doubt had a special place in the Macdonald family homes through which it descended. Although it is not necessarily done from life, but rather after or perhaps over a photograph, it is an expert and sympathetic treatment. The photograph, a copy of which survives in the collection of the Archives of Ontario, is from the studio of R.D. Ewing & Co., Toronto (active 1867-1875), which followed the wide-spread practice of hiring artists to colour photographs (see Illus. No. 29a). In March 1868, R.D. Ewing & Co. advertised that they had engaged John Bell-Smith (1810-1883), President of the Canadian Society of Artists and father of the artist Frederic Marlett Bell-Smith, insisting that he was not a mere photograph colourer but had "sittings" with the subject in addition to using the photograph as a reference. Bell-Smith had emigrated from England in 1866 and had settled in Montreal, but visited Toronto for an extended period in 1868. He returned in 1878 and stayed until his death. Bell-Smith was an accomplished portrait and miniature painter and it is possible that he is responsible for the present portrait.

Because it could take as many as five or more sittings of two hours each to complete a portrait from life, an artist would often obtain a photograph of his subject and either paint over it or, if he was a purist, use it as a reference in combination with live sittings or instead of working from life. The fact that the painting is done on paper, rather than on board or canvas, may further indicate that it is painted over a photographic image. Whether or not it is the work of John Bell-Smith or another artist in R.D. Ewing & Co.'s employ, or even the work of an artist working independently, is not certain, since there is no signature or date on the painting; there is no doubt, however, that it is the work of an accomplished professional who persists in remaining anonymous.

At about the time this portrait was painted (1868-1870), Sir John A. was enmeshed in a number of problems, both political and personal. He had seen the union of British North America initiated with Confederation in 1867 and had become Canada's first prime minister. He was now occupied in dealing with the resistance of Louis Riel and his followers to the union of the Northwest with Canada, the threat of further Fenian raids from the United States, the conflict with the Americans over East Coast fishing rights, and the commitment to build a railway line to British Columbia as a condition of its joining Confederation, as well as

Agnes, sa femme, fit d'autres commentaires à propos de cette fameuse protubérance, dans son journal intime : "John, posant pour le sculpteur, s'amuse de la bosse de son nez".

C'est à ce nez, à sa chevelure rebelle et à sa haute taille svelte qu'on pouvait le reconnaître facilement dans les dessins politiques de John Wilson Bengough (1851-1923), dont les caricatures sans complaisance furent publiées dans Grip, magazine humoristique consacré essentiellement à la politique. Les dessins de Bengough firent la chronique, pour le meilleur ou pour le pire, des années de sir John A. à Ottawa. On a dit que sir John A. avait fait remarquer : "Il y a un Canadien qui sait me dessiner avec dextérité et force... Mon ami, Bengough, possède... le talent artistique et la précision nécessaires pour dépeindre ma personnalité." Peu après la mort de sir John A., en juin 1891, un hommage parut dans Grip, où l'on pouvait lire : "Ce n'est pas la moindre qualité de sir John en tant qu'homme public (selon le point de vue de Grip) que d'avoir eu un visage qui se prêtait admirablement bien à la caricature".

Ce portrait de sir John A. est l'un des nombreux qui furent faits de son vivant. C'est un petit portrait intime, qui sans doute occupait une place spéciale dans les maisons de la famille Macdonald, où il s'est transmis par héritage. Même s'il n'est pas nécessairement fait d'après nature, mais plutôt d'après une photographie ou même peint directement sur une photographie, l'exécution en est experte et sympathique. La photographie, dont une copie se trouve dans la collection des Archives de l'Ontario, provient du studio de R.D. Ewing & Co. à Toronto (connu de 1867 à 1875); ce studio engageait des artistes pour colorier les photographies, pratique courante à l'époque (voir l'illustration n^{O} 29a). En mars 1868, R.D. Ewing & Co. annonça qu'il avait engagé John Bell-Smith (1810-1883), président de la Société canadienne des artistes et père de l'artiste Frederic Marlett Bell-Smith, en insistant sur le fait qu'il n'était pas seulement coloriste des photographies, mais qu'il faisait poser son sujet, tout en employant la photographie comme modèle. Anglais d'origine, Bell-Smith avait émigré en 1866. Il s'était établi à Montréal, mais avait fait un séjour prolongé à Toronto en 1868. Il y retourna en 1878 pour y demeurer jusqu'à sa mort. Bell-Smith était un portraitiste et un miniaturiste accompli, et il est possible qu'il soit l'auteur du présent portrait.

Un portrait d'après nature pouvait demander jusqu'à cinq séances de pose de plus de deux heures chacune; les artistes se servaient donc souvent d'une photographie de leur sujet pour peindre dessus, ou, s'ils étaient puristes, de la photographie comme modèle en plus du sujet lui-même qu'ils faisaient poser. Étant donné que la peinture est appliquée sur papier plutôt que sur panneau ou sur toile, il est probable que l'artiste a peint directement sur une photographie. Le tableau pourrait être de John Bell-Smith, celui d'un autre artiste employé par R.D. Ewing & Co., ou d'un artiste indépendant, étant donné qu'il n'est ni signé, ni daté. Quoi qu'il en soit, l'auteur est sans aucun doute un artiste professionnel accompli, demeuré anonyme.

Le portrait fut peint entre 1868 et 1870. A cette époque, sir John A. était aux prises avec divers problèmes politiques et personnels. Il avait vu la

the prospect of the first general election in 1872. He won the election by a slim margin, but was forced to resign in 1873 in what is known as the "Pacific Scandal." He and several of his ministers had accepted election campaign money from Sir Hugh Allan, a wealthy ship-owner and financier, who had in turn received, or so it appeared, the charter to build the Pacific railway. He was returned to the office of prime minister in 1878 and would win another general election in 1891, only to die shortly afterwards in that same year.

At the age of 55, about the time this portrait was done, Sir John A. suffered a severe gall bladder attack from which it would take him several months to recover. During his convalescence there was much speculation about his impending death and rumours regarding his apparent penniless financial state. He had married for a second time in 1867 to Agnes Bernard, and in 1869 she had a daughter, Mary, who was affected with hydrocephalus, which would make her an invalid for life. Sir John A. was a devoted father, but his concern for Mary's well-being and future left him down-hearted. Perhaps, after considering the personal and political trials he endured, it is understandable that he sought respite in drink, a habit that earned him a reputation and became the focus of many anecdotes.

Of all of Canada's prime ministers, Sir John A. is probably one of the best known and most beloved. During his long career he was associated with the major political events of the day, the most important of which were Confederation and the building of the Canadian Pacific Railway. He is considered the builder of the Conservative Party and is still regarded with high esteem by many of the membership. A former Conservative prime minister, John Diefenbaker, was a great admirer and an enthusiastic collector of memorabilia belonging to Sir John A. Today, the restored East Block of the Parliament Buildings houses a desk that was used by Sir John A., and the Public Archives of Canada holds many of his personal and official papers, along with photographs and paintings of the Macdonald family.

Sir John A. was known as an orator of homely style and brilliant tactics and is perhaps one of the shrewdest politicians Canada has produced. Endowed with a keen sense of humour, a generous and patient disposition, and a fertile intellect, he has been the subject of many books, articles, and film documentaries, both popular and scholarly, which attest to the fact that he was and is a central figure in the Canadian national identity.

L.F.

References

Biggar, E.B. Anecdotal Life of Sir John Macdonald. Montreal: John Lovell & Son, 1891.

Creighton, Donald. John A. Macdonald. 2 vols. Toronto: Macmillan Company of Canada, 1952 and 1955.

Lower, A.R.M. "Sir John Macdonald in Caricature." The Canadian Historical Association Report of

naissance de la Confédération des colonies britanniques en Amérique du Nord en 1867 et était devenu le premier ministre du Canada. Il devait s'occuper à ce moment-là de la résistance de Louis Riel et de ses partisans à l'union des Territoires du Nord-Ouest avec le Canada, de la menace d'autres attaques de fénians en provenance des États-Unis, du conflit avec les Américains au sujet des droits de pêche sur la côte atlantique, de la promesse faite à la Colombie-Britannique de construire un chemin de fer transcontinental en échange de son adhésion à la Confédération, et des premières élections générales, qui auraient lieu en 1872. Il remporta ces élections avec une mince majorité, mais fut forcé de démissionner en 1873, suite au "scandale du Pacifique". Avec plusieurs de ses ministres, il avait accepté des fonds électoraux de sir Hugh Allan, un riche financier et armateur, possiblement en échange du contrat de construction du transcontinental. Il redevint premier ministre en 1878 et, élu aux élections générales de 1891, mourut quelques mois plus tard.

A l'âge de cinquante-cinq ans, à peu près à l'époque où ce portrait fut exécuté, sir John A. souffrit d'une grave inflammation de la vésicule biliaire, dont il ne se remettrait qu'au bout de plusieurs mois. Durant sa convalescence, on fit beaucoup de conjectures sur sa mort prochaine et beaucoup de rumeurs coururent sur sa ruine apparente. Il se maria une seconde fois en 1867 avec Agnes Bernard qui, en 1869, eut une fille, Mary, atteinte d'hydrocéphalie et invalide pour le restant de sa vie. Sir John A. fut un père dévoué, et le souci du bien-être et de l'avenir de sa fille le décourageait. Vu les épreuves politiques et personnelles qu'il traversa, on comprendra peut-être qu'il ait cherché un répit dans la boisson, habitude dont il avait la réputation et qui fit l'objet de nombreuses anecdotes.

De tous les premiers ministres du Canada, sir John A. est probablement un des mieux connu et des plus aimé. Au cours de sa longue carrière, on l'associa aux événements les plus importants de l'époque, notamment la Confédération et la construction du chemin de fer du Canadien Pacifique. On le considère comme le fondateur du Parti conservateur, dont beaucoup de membres le tiennent encore en haute estime. John Diefenbaker, ancien premier ministre conservateur, était un grand admirateur de sir John A. et un collectionneur enthousiaste de ses souvenirs. A l'édifice de l'Est du Parlement, aujourd'hui rénové, on garde un bureau qui servit à sir John A., et les Archives publiques du Canada conservent un grand nombre de ses papiers officiels et personnels, ainsi que des photographies et des tableaux de la famille Macdonald.

Sir John A. passait pour un orateur au style simple et aux brillantes tactiques et il est peut-être un des hommes politiques les plus perspicaces que le Canada ait produits. Doté d'un sens aiguisé de l'humour, d'un tempérament patient et généreux et d'une intelligence vive, il a inspiré de nombreux livres, articles et films documentaires, populaires et savants, qui attestent qu'il a été et qu'il est un personnage de premier plan dans l'histoire du Canada.

L.F.

the Annual Meeting 1940. Toronto: University of Toronto Press, 1940.

Waite, P.B. Macdonald: His Life and World. Toronto: McGraw-Hill Ryerson Limited, 1975.

Sources

BIGGAR, E.B., Anecdotal Life of Sir John Macdonald, Montréal : John Lovell & Son, 1891.

CREIGHTON, Donald, John A. Macdonald, 2 vol., Toronto : Macmillan Company of Canada, 1952 et 1955.

LOWER, A.R.M., "Sir John Macdonald in Caricature.", The Canadian Historical Association Report of the Annual Meeting 1940, Toronto : University of Toronto Press, 1940.

WAITE, P.B., Macdonald : His Life and World, Toronto : McGraw-Hill Ryerson Limited, 1975.

30. William SAWYER (1820-1889)
Portrait of Isabella Clark, First Wife of Sir John A. Macdonald, 1852
Oil on canvas
76.2 x 67.7 cm (30 x 26-5/8 in.)
Inscribed in brushpoint and ochre paint, l.r.: W. Sawyer / 1852
Donated in 1935 by Agnes Gertrude, Lady Macdonald, wife of Sir Hugh Macdonald and daughter-in-law of Sir John A. Macdonald
Negative No.: C-98673

Isabella Clark became ill shortly after her marriage to Sir John A. Macdonald and never fully recovered her health. The sick-room was to be the focus of their marriage. They met during a trip Sir John A. made in 1842 at the age of 27 to Scotland, the country of his birth. There he visited with family members, among them a cousin, Isabella, who was six years his senior. They apparently became enamoured, and the following year she came to Canada, ostensibly to visit her married sister, Maria, who was living in Kingston. Shortly afterwards, on September 1, 1843, Isabella and Sir John A. — then a thriving young lawyer with budding political ambitions -- were married. After only a year of marriage, Isa, as her husband called her, began to suffer from occasional and debilitating attacks of illness, diagnosed as neuralgia, a painful nervous disorder.

From 1845 to 1848 she was in the United States seeking a climate more conducive to her recovery. During this time she bore a son, who was named for his father but was to die in infancy soon after her return to Canada in 1848.

In August of that year, the Macdonalds moved into a house just outside of Kingston, believing the country air and quiet would benefit Isabella's health. Exotic in its appearance, this Italian-style villa had many nicknames; in private Sir John A. called it Pekoe Pagoda for the grocer who built it. Today, it retains its formal name, Bellevue, and is open to the public as a historic house maintained by Parks Canada. It is furnished to the period of the Macdonalds' stay and features a ground floor bedroom that was Isabella's sick-room. During the time he lived at Bellevue, little more than a year, Sir John A. was a member of the provincial cabinet and a rising star in the Conservative Party. Politics was not yet a full-time, paying profession, however, and when he

30. William SAWYER (1820-1889)
Portrait d'Isabella Clark, première épouse de sir John A. Macdonald, 1852
Huile sur toile
76,2 x 67,7 cm (30 x 26 5/8 po)
Inscription au pinceau et à l'huile ocre, b.d. : W. Sawyer / 1852
Offert en 1935 par lady Agnes Gertrude Macdonald, épouse de sir Hugh Macdonald et belle-fille de sir John A. Macdonald
N° de négatif : C-98673

Isabella Clark tomba malade peu après son mariage avec sir John A. Macdonald et ne se remit jamais vraiment; leur vie de couple en fut grandement affectée. John A. Macdonald était âgé de vingt-sept ans quand il la rencontra en 1842 lors d'un voyage en Écosse, son pays natal. Durant son séjour, il alla voir des membres de sa famille dont Isabella, une cousine qui était de six ans son aînée. Ils s'éprirent l'un de l'autre, et elle vint au Canada l'année suivante sous prétexte de rendre visite à sa soeur Maria qui vivait à Kingston avec son mari. Le 1er septembre 1843, peu après son arrivée, elle épousa John A. Macdonald, jeune avocat plein d'avenir qui nourrissait des ambitions politiques. Un an seulement après les noces, Isa, comme l'appelait son mari, commença à subir des crises de névralgie, maladie nerveuse très douloureuse.

Elle séjourna aux États-Unis de 1845 à 1848, cherchant un climat plus propice à sa guérison. A cette époque, elle eut un fils qui reçut le nom de son père. Malheureusement, il mourut en bas âge peu après leur retour au Canada en 1848.

En août de la même année, les Macdonald emménagèrent dans une demeure tout près de Kingston, croyant que l'air et le calme de la campagne seraient salutaires à Isabella. Leur villa de style italien quelque peu exotique porta plusieurs surnoms; dans le privé, sir John A. l'appelait la "Pekoe Pagoda" en souvenir de l'épicier qui l'avait construite. Aujourd'hui, la villa Bellevue, qui a conservé son nom officiel, est entretenue par Parcs Canada et ouverte au public. Les meubles évoquent l'époque des Macdonald, et on peut voir aménagée au rez-de-chaussée la chambre où se passa la vie d'Isabella. Pendant la période où il habita la villa, soit un peu plus d'un an, sir John A. était membre du cabinet provincial et commençait à se tailler une place au sein du Parti conservateur.

was hit by a financial set-back relating to his law practice, he was obliged to abandon Pekoe Pagoda for a more modest dwelling in Kingston.

Isabella's illness did not allow her to settle into life as a politician's wife or mistress of an active household; instead, her life seemed always to hang in the balance with only intermittent periods of relative recovery. Painted here in 1852 by William Sawyer, she appears frail, thin, and pallid. There is, however, a determination in her eyes and the hint of a soft smile on her lips, indicating that despite her poor health she possessed qualities that endeared her to her husband, whose affection and patience she never lacked. His correspondence with his sister, Margaret, expresses nothing but the deepest concern for Isabella, though for years he lived with the spectre of her impending death. Isabella remains an enigma. Little is known of her personality, yet letters she wrote to her sister reveal an optimistic, bright, spirited soul with more than a passing interest in fashion finery.

When she sat for this portrait, Isabella dressed to the occasion. Here she appears simply though fashionably attired, wearing a shawl loosely at the back of her head and decorated at the side with a brooch. She also wears two black ribbons high over the front of her hairline and secured at the back. Her hair is parted in the centre, as was the fashion, but falls unrestrained and rather straight, while the fashion was to wear it pulled loosely to the back of the head. The simplicity and restraint of her dress and appearance reflect her Scottish origins and are characteristic of the demure styles of the early Victorian era.

The artist, William Sawyer, lived in Kingston briefly in 1852, during which time he presumably painted the present portrait and one of Isabella's second child, Hugh John Macdonald, at age two, dated 1852 and in the collection of the Public Archives. Sir John A. sat for Sawyer, but much later, in 1863. It is an impressive full-length portrait, probably modelled after a photograph, and now hangs in the city hall at Kingston. As an itinerant artist, Sawyer plied his trade along the north shore of the St. Lawrence and Lake Ontario between Montreal and Toronto, also visiting Ottawa and Peterborough. He was a prolific painter, perhaps encouraged by the need to support his family of ten children. Today, many of his portraits hang in public buildings and private homes in towns along his route. Some thirty portraits of former mayors by his hand hang in the city hall at Kingston, and three portraits of prominent political figures are housed in the Parliament Buildings in Ottawa.

In order to augment his output, Sawyer turned to the wide-spread practice of painting over photographs with watercolour. He also used photographs as models when doing oil portraits, since many of his subjects were businessmen and politicians who did not have the time to attend the numerous sittings required. When Isabella sat for her portrait, Sawyer is not known to have been engaged in either of the two practices mentioned, so it is probable that she sat the requisite five or more times, which, for a woman of her precarious health, would have been an accomplishment. In 1852, however, she is reported to have been in comparatively good health, having made a slow

Mais il ne se consacrait pas encore entièrement à la politique, ne pouvant y gagner sa vie. Toutefois, lorsque son cabinet d'avocat connut des difficultés financières, il dut quitter la villa pour s'installer à Kingston dans une demeure plus modeste.

En raison de son état de santé, Isabella ne pouvait partager la vie politique de son mari ni diriger une maison bourdonnante d'activité. Son existence même semblait toujours précaire, ponctuée de quelques périodes de relative guérison. Dans ce portrait réalisé en 1852 par William Sawyer, c'est un être frêle, mince et blême que l'on voit. Pourtant, son regard est celui d'une femme résolue et son doux sourire montre que malgré la maladie, elle savait plaire à son époux inlassablement affectueux. Dans les lettres qu'il écrivait à sa soeur Margaret, sir John A. se disait très inquiet de son épouse; il ne se plaignait jamais même s'il côtoya le spectre de la mort pendant des années. On connaît peu de choses sur la personnalité de cette femme; la correspondance échangée avec sa soeur révèle toutefois une nature vive, optimiste, passionnée par la mode.

Lorsqu'elle posa pour ce portrait, Isabella se vêtit avec élégance et simplicité. Un châle orné d'une broche lui couvre l'arrière de la tête; elle porte deux rubans noirs en guise de bandeau et la raie au milieu selon la mode de l'époque. Ses cheveux plutôt raides tombent librement sur sa nuque, alors que la plupart des femmes les relevaient en chignon. Son allure simple et réservée est fidèle à son origine écossaise et bien caractéristique des débuts de l'époque victorienne.

C'est probablement durant son court séjour à Kingston en 1852 que le peintre William Sawyer exécuta ce portrait d'Isabella et celui de son deuxième fils, Hugh John Macdonald, alors âgé de deux ans, daté aussi de 1852 et conservé aux Archives publiques du Canada. Sawyer peignit également sir John A. mais beaucoup plus tard, en 1863. Maintenant exposé à l'hôtel de ville de Kingston, son portrait en pied, fort impressionnant, fut probablement réalisé d'après une photographie. En tant que peintre itinérant, Sawyer exerça son art sur la rive nord du Saint-Laurent et du lac Ontario, entre Montréal et Toronto. Il séjourna aussi à Ottawa et à Peterborough. Son abondante production s'explique peut-être par les dix enfants qu'il avait à nourrir. Aujourd'hui, on retrouve beaucoup de ses portraits dans les édifices publics et les résidences des villes où il se rendit. Une trentaine de ses portraits d'anciens maires sont exposés à l'hôtel de ville de Kingston et trois portraits de grands hommes politiques sont conservés aux édifices du Parlement à Ottawa.

Pour accroître sa production, Sawyer se mit à colorier des photographies à l'aquarelle, pratique très répandue à l'époque. Il s'inspira aussi de photographies pour réaliser des portraits à l'huile car, faute de temps, beaucoup de ses sujets, politiciens et hommes d'affaires, ne pouvaient assister aux nombreuses séances de pose. Il semble que Sawyer n'avait pas encore recours à la photographie lorsqu'il réalisa le portrait d'Isabella; il est donc probable qu'elle ait consenti à poser au moins cinq fois, ce qui dut être épuisant pour une femme aussi fragile. En 1852, toutefois, elle

come-back from her son's birth.

The Public Archives possesses another portrait of Isabella done by an anonymous artist about the time of her marriage in 1843 and probably before her illness. By contrast this earlier painting shows an apparently healthy woman with a rosy complexion and firm gaze, wearing fashionable long ringlets. It is sad to think that she was to endure years of discomfort and pain, unable to give her husband the companionship his buoyant nature craved and to make a home that might have been the centre, not only for their marriage, but for the company he shared elsewhere.

The effect of Sir John A.'s first marriage is difficult to assess. It is clear that it caused him emotional and financial strain; however he diligently pursued his political ambitions and at the time of Isabella's death he was the leading figure in the Conservative Party of Upper Canada. While compaigning in Toronto at Christmas-time in 1857 he was summoned home to Isabella's bedside, as he had been many times before. There was to be no reprieve this time; Isabella lingered briefly and died on December 28.

L.F.

References

Bell, Michael. W. Sawyer: Portrait Painter. Kingston, Ontario: Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1979.

Creighton, Donald. John A. Macdonald, vol. 1. Toronto: MacMillan Company of Canada, 1952.

Waite, P.B. Macdonald: His Life and World. Toronto: McGraw-Hill Ryerson Limited, 1975.

31. Sir William ORPEN (1878-1931)
Portrait of Sir Robert Laird Borden, 1919
Oil on canvas
76.1 x 64.0 cm (30 x 25-1/4 in.)
Inscribed in brushpoint and brown paint, u.l.: ORPEN / PARIS 1919.
Purchased in 1926
Negative No.: C-11238

Sir Robert Borden (1854-1937), Canada's ninth prime minister, had worked to his limits throughout the course of the First World War, mobilizing an entire country and raising a large fighting force. Now, at the Paris Peace Conference, the demands of international and domestic affairs weighed heavily upon him. When Borden sat for Orpen between February and May, 1919, he was near physical and emotional collapse. Once he had accomplished his objectives at the Peace Conference, he rushed home to attend to domestic problems, not staying to see the Peace Treaty of Versailles signed. Borden thought the treaty was too long and complicated and found its presentation to the Germans in May "almost an anti-climax."

Sir William Orpen shared Borden's assessment of the formal proceedings. Orpen was suffering from depression and illness, which lead him to view the

se portait relativement bien après s'être lentement remise de son accouchement.

Les Archives publiques possèdent un autre portrait d'Isabella exécuté par un peintre anonyme à l'époque de son mariage en 1843, et probablement avant sa maladie. On voit sur ce tableau une femme aux joues roses et au regard résolu, coiffée d'anglaises. Et l'on ne peut s'empêcher de penser à quel point sa vie aurait été différente sans la maladie : elle aurait eu un mari à seconder, un foyer à gouverner, des réceptions à donner...

Il est difficile d'évaluer l'impact du premier mariage de sir John A. Certes, il entraîna des problèmes émotifs et financiers, mais cela ne l'empêcha pas de poursuivre sa carrière politique et de devenir un des personnages importants du Parti conservateur du Haut-Canada. En 1857, à l'époque de Noël, il faisait campagne à Toronto lorsqu'il fut encore une fois appelé au chevet de son épouse. Mais il n'était plus question de sursis, Isabella mourut le 28 décembre.

L.F.

Sources

BELL, Michael, W. Sawyer : Portrait Painter, Kingston (Ontario) : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1979.

CREIGHTON, Donald, John A. Macdonald, vol. 1, Toronto : MacMillan Company of Canada, 1952.

WAITE, P.B., Macdonald : His Life and World, Toronto : McGraw-Hill Ryerson Limited, 1975.

31. Sir William ORPEN (1878-1931)
Portrait de sir Robert Laird Borden, 1919
Huile sur toile
76,1 x 64,0 cm (30 x 25 1/4 po)
Inscription au pinceau et à l'huile brune, h.g. : ORPEN / PARIS 1919.
Acheté en 1926
N° de négatif : C-11238

Sir Robert Borden (1854-1937), neuvième premier ministre du Canada, travailla d'arrache-pied durant la Première Guerre mondiale, mobilisant le pays tout entier et levant d'importantes troupes militaires. Au moment de la Conférence de la paix à Paris, il était accablé par la responsabilité des affaires nationales et internationales. C'est donc un homme épuisé physiquement et émotivement qui posa pour le tableau d'Orpen entre février et mai 1919. Dès qu'il eut atteint ses objectifs à la conférence, Borden revint au pays pour régler les problèmes internes, et ce, sans attendre la signature du traité de Versailles. Il estimait que le traité était trop long et trop complexe et que la présentation des propositions aux Allemands en mai était vraiment décevante.

Sir William Orpen partageait l'opinion de Borden quant aux délibérations officielles. A cette

Peace Conference with decided cynicism. Having served as an official war artist for Lord Beaverbrook and the Canadian War Memorials, he was now commissioned by the British Government to produce three historical paintings commemorating the Peace. They are entitled "A Meeting of the Peace Conference at the Quai d'Orsay," "The Signing of the Peace in the Hall of Mirrors, Versailles," and "The Unknown Soldier," and now hang in the Imperial War Museum, London.

Of his experience observing and sketching the delegates from his reserved place at the Quai d'Orsay, he wrote: "From my window seat it was easy to see how self-important the majority of all these 'frocks' [the delegates] thought themselves." At the signing of the Peace Treaty, he remembered:

> All the 'frocks' did all their tricks to perfection: President Wilson [United States] showed his back teeth, Clémenceau [France] whirled his grey-gloved hands about like windmills, Lansing [United States] drew his pictures and Mr. Balfour [Great Britain] slept. It was all over -- the 'frocks' had won the war. The 'frocks' had signed the Peace! The Army was forgotten. Some dead and forgotten, others maimed and forgotten, others alive and well -- but equally forgotten . . . . in the end, the great signing of the Treaty had not as much dignity as a sale at Christie's [Auctioneers].

Orpen remembered the many brave soldiers he had known and painted during the war and could not reconcile the pomp and importance of the delegates with the suffering and sacrifice he had witnessed on the battle-field.

It is no accident then that the final compositions for the group portraits depict the delegates as small figures arranged insignificantly along the lower quarter of the canvases, each man posturing and asserting his presence and each isolated one from the other.

In order to produce the two group portraits, Orpen had to paint many individual portraits, and between January and July, 1919, he had sittings with nearly every political leader attending the Conference, as well as with several of their advisors and many military figures. His memoirs reveal his more candid observations of the delegates based on his private sittings with them. Of Borden he wrote " . . . that quiet, thoughtful person, Sir Robert Borden of Canada; even then he looked rather tired and overworked." Borden sat for Orpen on at least four occasions between February and May, as noted in the former's diaries, which are held in the Public Archives of Canada along with his personal and official papers. The original diary entries are in French, a practice Borden began soon after starting French lessons on his arrival in Paris and one he continued for several years. On March 5, Borden recorded: "Then to Sir William Orpen's for an hour while he painted my portrait. I did not know whether he wished me to examine it, so I did not look at it at all." Again on May 12, immediately before his return to Canada, Borden recounts making an appointment for another sitting. He also writes of meeting Orpen at a dinner and refers to him as "the most distinguished British portrait painter." Certainly, Orpen's reputation

époque, il était malade et dépressif, ce qui l'incita à juger la conférence avec un certain cynisme. En tant qu'artiste militaire il avait peint des scènes de guerre pour la collection "Souvenirs de guerre canadiens" dont lord Beaverbrook était responsable, et maintenant, le gouvernement britannique lui commandait trois peintures historiques commémorant le traité. Intitulés "Une réunion de la Conférence de la paix au Quai d'Orsay", "La signature du traité dans la galerie des Glaces à Versailles" et "Le soldat inconnu", ces tableaux sont maintenant exposés à l'Imperial War Museum de Londres.

Depuis sa place réservée au Quai d'Orsay où il observait et dessinait les délégués, Orpen fit la réflexion suivante : "De mon siège près de la fenêtre, il était facile de remarquer toute la suffisance qu'affichaient la plupart de ces politiciens". A la signature du traité, il se souvint :

> Tous jouèrent leur rôle à la perfection, le président Wilson [États-Unis] baîllait, Clémenceau [France] gesticulait comme un moulin à vent, Lansing [États-Unis] dessinait et Balfour [Grande-Bretagne] s'endormit. Tout était fini - les politiciens avaient gagné la guerre. Les politiciens avaient conclu la paix! On pouvait maintenant oublier l'armée. Des soldats étaient morts, certains restaient infirmes et d'autres s'en étaient sortis indemnes, mais tous étaient tombés dans l'oubli... En définitive, la signature du traité n'avait même pas la solennité d'une vente aux enchères chez Christie.

Orpen se souvenait du courage des hommes qu'il avait connus et peints durant la guerre. Il ne pouvait donc concilier le faste et l'attitude des délégués avec la souffrance et les sacrifices dont il avait été témoin sur le champ de bataille. En fait, ce n'est pas par hasard que les délégués, sur ses portraits de groupe, sont petits et disposés un peu n'importe comment au bas de la toile, chacun étant isolé des autres et cherchant à se distinguer.

Afin de réaliser les deux portraits de groupe, Orpen dut exécuter plusieurs portraits individuels. Entre janvier et juillet 1919, il eut donc des séances de pose avec presque tous les hommes d'État participant à la conférence ainsi qu'avec plusieurs de leurs conseillers et de nombreux militaires. Dans ses mémoires, il fait des observations plus franches d'après ses séances avec les délégués. Il affirme que Borden était un homme calme et pensif, mais qu'il semblait déjà à cette époque plutôt fatigué et surmené. Borden posa au moins quatre fois entre février et mai, comme il l'indiqua dans ses journaux maintenant conservés aux Archives publiques du Canada avec des documents personnels et officiels. C'est peu après son arrivée à Paris que Borden entreprit d'étudier le français et de rédiger ses journaux dans cette langue, habitude qu'il garda pendant plusieurs années. Le 5 mars, Borden écrivit : "Alors chez Sir W. Orpen pendant une heure, tandis qu'il achevait mon portrait. Je ne savais pas s'il désirait que je l'examinasse [sic]... ainsi je ne le regardais pas du [sic] tout." Le 12 mai, immédiatement avant son retour au Canada, Borden mentionne avoir pris rendez-vous pour une autre séance. Il ajoute qu'il a rencontré

as a society and official portraitist was well established at that time and recent assessments have shown him to be a perceptive recorder of a generation for whom the war meant the loss of innocence and signalled the end of an era.

His portrait of Borden is an oil sketch, which explains its unfinished appearance and the spontaneous, yet effective, brushwork and unusual use of colour. It served as a model for the figure of Borden in the Peace Conference group portrait, where he appears standing third from the right with his hands crossed at the wrists and head slightly turned as though listening thoughtfully (see Illus. No. 31a). Orpen has portrayed Borden in a most direct and honest manner, not compensating for the weary expression on his face, yet not undervaluing the strength of his determined character. Borden's eyes are watery with fatigue, his expression drawn, and his face thinner than it appears in a painting by Harrington Mann (1864-1937) done the year before. Borden did not realize, as he wrote in his memoirs, "the extent to which [his] physical and nervous energies had been exhausted."

Described as having a heavy-set build, deep-set eyes, and thick white hair, and sporting a bushy mustache and straight collar, Borden was not known as a magnetic personality; rather he was cautious, reserved, and endowed with patience and tenacity. David Lloyd George, the British war-time prime minister who worked closely with Borden at the Peace Conference, described him in laudatory terms, calling him " . . . the very quintessence of common sense. Always calm, well-balanced, a man of co-operating temper, invariably subordinating self to the common cause, he was a sagacious and helpful counsellor, never forgetting that his first duty was to the people of the great Dominion he represented."

Like Orpen, Borden never lost sight of the contributions made by the soldiers. Borden had visited the Canadian soldiers in the hospitals and at the battle-front many times during the war and had been deeply moved by their courage and sacrifice. Canada had trained over 600,000 for war and had lost a total of 60,000 men on the battle-fields. Canadian industry and agriculture had mobilized for war, producing munitions, ships, and planes, as well as large food supplies. Private citizens purchased Victory Bonds, paid income tax for the first time, grew victory gardens, saved thrift stamps, knitted socks, and ate fish instead of beef, all in the cause of the war effort. Now, at the Peace Conference, Borden was determined that the contributions of Canadians should be recognized.

Canada formed part of the British Empire delegation, having the status of a self-governing colony. Through Borden's persistant efforts, however, Canada gained recognition as an independant country, which in turn enabled her to sign the Treaty of Versailles and have separate representation in the League of Nations. As a result of a war that had cost her dearly, Canada was pushed into maturity, perhaps reluctantly, thus taking her place and responsibilities in the international arena.

Borden's indefatigable labours finally took their toll. In 1920 he stepped down from the office of prime minister and went into retirement on the

William Orpen, "le plus distingué des portraitistes britanniques", lors d'un dîner. La réputation de cet artiste comme peintre de la société et portraitiste officiel n'était plus à faire, et des études récentes ont souligné sa perspicacité à peindre une génération pour qui la guerre avait signifié la perte de l'innocence et signalé la fin d'une époque.

Le portrait de Borden est en fait une esquisse à l'huile, ce qui explique son aspect inachevé, sa touche spontanée, quoiqu'efficace, et l'utilisation originale des couleurs. Orpen s'en servit par la suite pour peindre le personnage de Borden dans le portrait de groupe de la Conférence de la paix (voir l'illustration n^{O} 31a) . Le premier ministre canadien, troisième à partir de la droite, figure debout les poignets croisés et la tête légèrement tournée comme s'il écoutait avec attention. Orpen a peint Borden directement et honnêtement, sans cacher la lassitude qui se lit sur son visage ni adoucir son allure résolue. Ses yeux sont humides de fatigue, ses traits tirés et son visage encore plus mince que sur le portrait exécuté l'année précédente par Harrington Mann (1864-1937). Borden ne se rendait pas compte, comme il l'écrivit par la suite dans ses mémoires, jusqu'à quel point il était épuisé physiquement et nerveusement.

Décrit comme un homme costaud, Borden avait les yeux très enfoncés et une épaisse chevelure blanche, arborait une moustache touffue et un faux-col rigide. Il avait une allure très digne mais sans réel charisme; il était plutôt prudent, réservé, patient et tenace. David Lloyd George, premier ministre de Grande-Bretagne à l'époque de la Première Guerre mondiale, qui travailla en étroite collaboration avec Borden lors de la Conférence de la paix, le décrivit en ces termes élogieux :

> ... le bon sens même... toujours calme, équilibré et coopératif. Il se ralliait invariablement à la cause commune, et savait être un conseiller sage et utile, n'oubliant jamais qu'il se devait avant tout aux habitants du Dominion dont il était le représentant.

A l'instar d'Orpen, Borden n'oublia jamais le rôle que jouèrent les soldats. Durant la guerre, il visita plusieurs fois les militaires canadiens au front et dans les hôpitaux et il fut profondément touché par leur courage et leurs sacrifices. Le Canada entraîna plus de 600 000 militaires et en perdit 60 000 sur les champs de batailles. L'industrie canadienne et les agriculteurs du pays furent mobilisés pour la production de munitions, de navires, d'avions et de vivres. Les citoyens achetèrent des obligations de la Victoire, payèrent des impôts pour la première fois, cultivèrent des potagers, reçurent des tickets de rationnement, tricotèrent des bas et se nourrirent de poisson au lieu de boeuf, tout cela pour l'effort de guerre. A la Conférence de la paix, Borden était donc décidé à faire reconnaître la participation des Canadiens.

Le Canada faisait partie de la délégation de l'Empire britannique à titre de colonie autonome. Toutefois, grâce à la persévérance de Borden, le Canada fut reconnu comme pays indépendant, ce qui lui permit de signer le traité de Versailles et

advice of his doctors. Happily, he was to live many years in improved health that allowed him to enjoy "books, some business avocation, [his] wild garden, the birds and flowers [and] a little golf."

L.F.

References

Arnold, Bruce. Orpen: Mirror to an Age. London: Jonathan Cape, 1981.

Borden, Henry, ed. Robert Laird Borden: His Memoirs. 2 vols. Toronto: The Macmillan Company of Canada, 1938.

Brown, Robert Craig. Robert Laird Borden. 2 vols. Toronto: Macmillan of Canada, 1975 and 1980.

Orpen, Sir William. An Onlooker in France, 1917-1919. London: Williams and Norgate, 1921.

d'être représenté au sein de la Société des Nations. Cette guerre coûteuse en vies humaines et en argent fit passer le Canada, peut-être à regret, de l'enfance à la maturité : il avait désormais sa place et des responsabilités sur la scène internationale.

Le travail eut finalement raison des forces de Borden. En 1920, sur les conseils de ses médecins, il abandonna son poste de premier ministre et prit sa retraite. Heureusement, sa santé s'améliora et il vécut encore longtemps, meublant ses loisirs par la lecture, certaines affaires, son jardin, et un peu de golf.

L.F.

Sources

ARNOLD, Bruce, Orpen : Mirror to an Age, Londres : Jonathan Cape, 1981.

BORDEN, Henry, édit., Robert Laird Borden : His Memoirs, 2 vol. Toronto : The Macmillan Company of Canada, 1938.

BROWN, Robert Craig, Robert Laird Borden, 2 vol. Toronto : Macmillan of Canada, 1975 et 1980.

ORPEN, sir William, An Onlooker in France, 1917-1919, Londres : Williams and Norgate, 1921.

32. John VERELST (1648?-1734)
Portrait of Tee Yee Neen Ho Ga Row (Christianized Hendrick), 1710
Oil on canvas
91.5 x 64.8 cm (36 x 25-1/2 in.)
Inscribed in brushpoint and black paint, l.l.: Tee Yee Neen Ho Ga Row - / Emperour of the Six Nations - 1710.
Purchased in 1977 with a special grant from the Secretary of State
Negative No.: C-92415

33. John VERELST (1648?-1734)
Portrait of Ho Nee Yeath Taw No Row (Christianized John), 1710
Oil on canvas
91.5 x 65.1 cm (36 x 25-5/8 in.)
Inscribed in brushpoint and black paint, l.r.: Ho Nee Yeath Taw No Row - King of the / Generethgarich - 1710.
Purchased in 1977 with a special grant from the Secretary of State
Negative No.: C-92417

34. John VERELST (1648?-1734)
Portrait of Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow (Christianized Brant), 1710
Oil on canvas
91.5 x 64.5 cm (36 x 25-3/8 in.)
Inscribed in brushpoint and black paint, l.l.: Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow - / King of the Maquas - 1710.
Purchased in 1977 with a special grant from the Secretary of State
Negative No.: C-92419

35. John VERELST (1648?-1734)
Portrait of Etow Oh Koam (Christianized Nicholas), 1710
Oil on canvas
91.5 x 64.5 cm (36 x 25-3/8 in.)
Inscribed in brushpoint and black paint, l.l.: Etow oh Koam King. / of the River Nation - 1710.
Purchased in 1977 with a special grant from the Secretary of State
Negative No.: C-92421

Historical Background

When the French King, Louis XIV, set his grandson on the Spanish throne in 1702, destroying the balance of power in Europe, the War of the Spanish Succession carried over to North America, where the Indian nations of the St. Lawrence and Great Lakes area became strategically important in the colonial battles that were to ensue. The English enlisted the support of the Iroquois, and in order to secure their continued loyalty and make them more visible, a delegation of four Indian Kings — more accurately, elected sachems or civil chiefs of the Five Nations Confederacy — was brought to London by several influential colonial leaders in April 1710.

There were two major goals of the visit. One was to spur military support for any future offensive

32. John VERELST (1648?-1734)
Portrait de Tee Yee Neen Ho Ga Row (baptisé Hendrick), 1710
Huile sur toile
91,5 x 64,8 cm (36 x 25 1/2 po)
Inscription au pinceau et à l'huile noire, b.g. : Tee Yee Neen Ho Ga Row -/Emperour of the Six Nations - 1710.
Acheté en 1977 grâce à une subvention spéciale du Secrétariat d'État
N° de négatif : C-92415

33. John VERELST (1648?-1734)
Portrait de Ho Nee Yeath Taw No Row (baptisé John), 1710
Huile sur toile
91,5 x 65,1 cm (36 x 25 5/8 po)
Inscription au pinceau et à l'huile noire, b.d. : Ho Nee Yeath Taw No Row - King of the / Generethgarich - 1710.
Acheté en 1977 grâce à une subvention spéciale du Secrétariat d'État
N° de négatif : C-92417

34. John VERELST (1648?-1734)
Portrait de Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow (baptisé Brant), 1710
Huile sur toile
91,5 x 64,5 cm (36 x 25 3/8 po)
Inscription au pinceau et à l'huile noire, b.g. : Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow - / King of the Maquas - 1710.
Acheté en 1977 grâce à une subvention spéciale du Secrétariat d'État
N° de négatif : C-92419

35. John VERELST (1648?-1734)
Portrait de Etow Oh Koam (baptisé Nicholas), 1710
Huile sur toile
91,5 x 64,5 cm (36 x 25 3/8 po)
Inscription au pinceau et à l'huile noire, b.g. : Etow oh Koam King./of the River Nation - 1710.
Acheté en 1977 grâce à une subvention spéciale du Secrétariat d'État
N° de négatif : C-92421

Contexte historique

Lorsque le roi de France, Louis XIV, assura la couronne d'Espagne à son petit-fils (1702), il détruisit la balance du pouvoir en Europe, et la guerre de la Succession d'Espagne s'étendit à l'Amérique du Nord. Les nations indiennes du Saint-Laurent et des Grands Lacs acquirent alors une importance stratégique primordiale lors des conflits coloniaux qui s'ensuivirent.

Les Iroquois s'allièrent aux Anglais; pour s'assurer leur loyauté, et les faire connaître à la mère patrie, quelques colons influents décidèrent d'amener à Londres, en avril 1710, une délégation de quatre Rois indiens, ou plus exactement de sachems ou chefs élus de la confédération des Cinq-Nations.

against the French. Recent events, including an abortive plan in 1709 to attack the strongholds of Montreal and Quebec, had resulted in heavy losses to the Indians and had accelerated the efforts to appease them. The second objective, as outlined in the Indian Kings' speech presented to Queen Anne, was to ask that missionaries of the Church of England be sent to instruct the Indian peoples "in the true Christian Religion." The governors of the colonies had already realized that having missionaries working among their Indian allies could be sound military strategy in that it would curtail the influence of the French Jesuit priests.

The visit of the Kings influenced to a degree the paths history was to follow. They returned to Boston on July 15, 1710. Port Royal was seized by the British in October and renamed Annapolis in honour of the Queen. The decision to take Canada from the French was now confidently made, although in reality it would not happen for another forty-nine years. In 1711 a British fleet landed in Boston to support a land force composed of colonial troops and Indians in a design to capture Quebec. When the fleet lost its bearings in the St. Lawrence River and ran aground, there was no choice but to return to England, thus causing another setback for the proud Iroquois nations. The perseverance of the Indians helped the English to finally triumph; Quebec fell in 1759, and the St. Lawrence was opened up for English settlement.

Funds were provided by the British government for the construction of a Mohawk chapel and fort near Albany in present-day New York State, which were hastily built after the foiled offensive of 1711. One of the gifts for the chapel sent by Queen Anne and delivered by the new minister, Reverend Andrews, was a set of communion silver plate bearing the Royal Cipher and Coat-of-Arms. After the American Revolution the Mohawks remaining loyal to Britain migrated to two different areas in Canada. At this time the silver plate, which had been buried for safe-keeping during the war, was dug up and divided between the settlement on the Grand River near Brantford, Ontario, and that at the Bay of Quinte, Deseronto, Ontario.

The Paintings

The paintings of the Kings were acquired by the Public Archives in 1977, complete with what appears to be their original chinoiserie frames. These frames were evidently considered entirely appropriate complements to the Indian subjects, since to the eighteenth-century mind North American Indians and the Chinese were similar exotic populations. The paintings were formerly in the collection of the Honourable John Petre at Writtle Park near Chelmsford, Essex, and at one time hung in the Royal Collection at Kensington Palace.

John Verelst was the artist commissioned by the Queen to paint the official portraits. Although it has been established that he belonged to a family of painters of Dutch origin and in his day was "a noted Face-Painter," he remains an obscure figure with little of his work being known today. Verelst had the task of recording for posterity the likenesses of these unique dignitaries who were described as follows by a contemporary author:

La visite avait deux objectifs importants. Le premier était de pacifier les Indiens en augmentant les secours militaires pour prévenir toute offensive des Français. Des événements récents dont l'expédition avortée de 1709 contre Montréal et Québec, s'étaient traduits par de lourdes pertes pour les Indiens et avaient accéléré les efforts des gouverneurs pour les apaiser. Le deuxième but de la visite, tel qu'énoncé dans le discours des Rois indiens à la reine Anne, était de réclamer l'envoi de missionnaires anglicans auprès des Indiens pour les instruire dans "la seule vraie religion chrétienne". Les gouverneurs des colonies avaient déjà constaté que les missionnaires pouvaient jouer un rôle-clé auprès des Indiens en contrecarrant l'influence des jésuites français.

La visite des Rois indiens influença quelque peu le cours des événements. Ils revinrent à Boston le 15 juillet 1710. Port-Royal tomba aux mains des Britanniques en octobre et fut rebaptisé Annapolis en l'honneur de la Reine. Les Anglais étaient maintenant bien résolus à conquérir le Canada, mais n'y parvinrent finalement que quarante-neuf ans plus tard. En 1711, une flotte britannique accosta à Boston et rallia une force terrestre composée de troupes coloniales et d'Indiens. L'expédition avait pour but de prendre Québec. Lorsqu'une partie de la flotte, désorientée sur le fleuve Saint-Laurent, s'échoua, les autres navires durent regagner l'Angleterre, au grand dam des fiers Iroquois. Toutefois, leur persévérance aida les Anglais à triompher ultérieurement; Québec tomba en 1759 et le Saint-Laurent fut ouvert à la colonisation anglaise.

Le gouvernement britannique fournit des fonds pour la construction d'une chapelle et d'un fort sur le territoire des Agniers près d'Albany (aujourd'hui dans l'État de New York). Le fort et la chapelle furent érigés rapidement après la débâcle de 1711. Le nouveau ministre du culte, le révérend Andrews, emporta dans les colonies les vases sacrés donnés par la reine Anne, pour la chapelle des Agniers; sur ces vases figurent la devise et les armoiries de la famille royale. Au lendemain de la Révolution américaine, les Agniers qui étaient restés fidèles à l'Angleterre émigrèrent au Canada, dans deux régions différentes. Les vases sacrés, qui avaient été ensevelis lors de la guerre, furent déterrés et répartis entre l'établissement de Brantford (Ontario) sur la rivière Grand et celui de Deseronto sur la baie de Quinte (Ontario).

Les portraits

Les Archives publiques ont acquis les portraits des Rois indiens en 1977 avec leurs cadres décorés de chinoiseries, qui semblent être les originaux. Ces cadres furent sûrement considérés comme d'excellents compléments aux sujets indiens car au XVIII^{e} siècle les Amérindiens et les Chinois étaient considérés comme des peuples exotiques. Les tableaux faisaient autrefois partie de la collection de l'honorable John Petre à Writtle Park près de Chelmsford (comté d'Essex) et, à une certaine époque, de la collection royale au palais de Kensington.

La Reine commanda ces portraits officiels à l'artiste John Verelst. Ce dernier appartenait à une famille de peintres d'origine hollandaise et bien qu'il fut un portraitiste renommé de son vivant, il est peu connu et son oeuvre est tombée

> well form'd...all within an Inch or two of six Foot; their Habits are robust, and their Limbs muscular and well shap'd; they are of brown Complexions their Hair black and long, their Visages are very awful and majestick, and their Features regular enough, though something of the austere and sullen.

The paintings are thought to be among the first full-length oil portraits of North American Indians in the history of European art. Many similarities tie them together as a set. All exhibit a specific compositional formula and display repeated individual elements. Verelst drew on an established portrait tradition, using a standard pose appropriate for noblemen and military personages, with the figure slightly turned from the viewer, and holding or standing near emblematic objects. The background is also based on a traditional scheme, where on one side of the central figure the depth is blocked by landscape elements and on the opposite side it opens to reveal a distant background showing activity related to the sitter. Many individual costume elements have been repeated, such as moccasins, belts, cloaks, and tunics, with the final result being a mixture of native and European elements. Verelst likely worked in piecemeal fashion, taking great care to capture facial characteristics at the actual sitting, and filling in the remaining areas of the canvas afterwards by reassembling costumes and props in the studio. Pentimenti appearing on the works suggest that the artist finished them with some difficulty, as evidenced by changes in garment lengths and enlargements and lengthening of body members.

When they were presented to the Queen, all four Kings wore black garments over white tunics with specially tailored scarlet cloaks, the Court then being in mourning for Prince George, the Queen's consort. In the paintings, Tee Yee Neen Ho Ga Row (Christianized Hendrick) is the only chief shown garbed in black. As "Emperour of the Six Nations" he confidently holds a wampum belt, a symbol of communication and statecraft, and is accompanied by his clan symbol, a ferocious wolf, at his feet. Hendrick was to play a significant part in future colonial affairs. Ho Nee Yeath Taw No Row (Christianized John) was also a member of the wolf clan and is portrayed holding a bow, while the background activity suggests his talent as one who hunts by stealth. Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow (Christianized Brant), holds a musket and has a tomahawk and a bear at his feet, signifying the bear clan. His grandson, Joseph Brant (1742-1807), became one of the great leaders of the Mohawks, who eventually settled at Brantford. The famous Joseph Brant emulated his ancestor by visiting London in 1776, where his portrait was painted by George Romney (National Gallery of Canada). Etow Oh Koam (Christianized Nicholas), who holds a ball-headed club and is girded with a sword, is portrayed as a great warrior of the tortoise clan. The depiction of the magnificent Indian tattoos, along with the costumes and artifacts, makes the paintings truly valuable ethnographic documents. They differ from previous art historical treatments in that they capture something of the individual personalities of the chiefs rather than merely treating them as ethnographic or romantic curiosities.

Besides the paintings, a variety of publications

dans l'oubli. Verelst fut chargé de reproduire pour la postérité les traits de ces illustres personnages qu'un auteur de l'époque décrivit comme suit :

> ils sont bien constitués ... et atteignent presque tous six pieds; il sont de constitution robuste et bien musclés, leur teint est brun et ils ont de longs cheveux noirs; les visages sont à la fois majestueux et impressionnants; les traits sont réguliers mais on a l'impression que ces hommes sont austères et taciturnes.

Ces tableaux sont considérés parmi les premiers portraits en pied d'Amérindiens dans l'histoire de l'art européen. Ils ont aussi plusieurs caractéristiques en commun. On retrouve dans chacune des quatre peintures le même style de composition et des détails semblables. Verelst s'inspira de la pose traditionnelle adoptée pour les gentilshommes et les militaires : le corps légèrement tourné, avec, dans leur main ou à leur pied, un objet symbolique. L'arrière-plan s'inspire lui aussi d'un schéma traditionnel : un côté du personnage est bloqué par un élément du paysage tandis que le côté opposé se creuse pour révéler une scène d'action reliée au sujet. Les mocassins, ceintures, manteaux et tuniques que portent les Indiens sont presque identiques, et le tout allie des éléments du costume autochtone et européen. Verelst travaillait par étape; le soin apporté aux visages suggère qu'il peignit ceux-ci lorsque les Rois indiens posèrent pour lui, et qu'il compléta le tout plus tard à l'aide d'accessoires et de costumes. Les repentirs attestent des difficultés rencontrées par l'artiste, la longueur de certains manteaux ainsi que les dimensions des membres des personnages ont été modifiées dans certains cas.

Lorsqu'ils furent présentés à la Reine, les quatre Rois indiens portaient des habits noirs par-dessus leurs tuniques blanches, et des manteaux écarlates taillés spécialement pour eux, car la cour portait le deuil du prince consort George. Tee Yee Neen Ho Ga Row (baptisé Hendrick) fut cependant le seul qui ait été peint dans ses habits noirs. En qualité "d'empereur des Six-Nations", il tient une ceinture de wampum, attribut de la communication et de l'habileté politique, tandis qu'à ses pieds se trouve un loup féroce qui représente le symbole de son clan. Hendrick devait jouer par la suite un rôle important dans les affaires des colonies. Ho Nee Yeath Taw No Row (baptisé John), appartenant lui aussi au clan du loup, est peint un arc à la main. La scène à l'arrière-plan le montre guettant sa proie à la dérobée. Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow (baptisé Brant) tient un fusil et à ses pieds se trouvent un tomahawk et un ours, symbolisant son appartenance au clan de l'ours. Son petit-fils, Joseph Brant (1742-1807), devint l'un des grands chefs des Agniers qui s'établirent à Brantford. A l'instar de son ancêtre, l'illustre Joseph Brant visita Londres en 1776 où son portrait fut peint par George Romney (Galerie nationale du Canada). Etow Oh Koam (baptisé Nicholas), tenant un casse-tête et ceint d'une épée, est dépeint comme un grand guerrier du clan de la tortue. Les superbes tatouages indiens, les vêtements et les artefacts représentés sur ces tableaux en font de précieux documents ethnographiques. Premier à essayer de saisir la personnalité de ses modèles indiens, Verelst, à la différence de ses

were produced to satisfy the great public demand for momentos of the visit. The list includes historical backgrounds of the Kings; a romantic ballad published as a broadside and chap-book, which remained popular well after the Queen's death; the speech, also published as a broadside; and various printed portraits after original portraits by Verelst and other artists, including Bernard Lens, Jr., and John Faber, Sr.

Knowledge of the likenesses of the sitters was gained through the widespread distribution of the printed portraits rather than a firsthand acquaintance with the originals. One of the better known sets of prints are the mezzotints by John Simon, made after the Verelst paintings, of which the Public Archives owns an incomplete set. These artworks were cleverly used to commemorate the memorable event. Colonel Nicholson, one of the members of the colonial delegation who accompanied the Indians to England, gave complete sets to each of the Indian Nations in 1711 to remind them of England's promises. In much the same spirit Reverend Andrews arrived at his new mission armed with fifty-one sets. Verelst's formula, conveyed through the prints, exerted some influence on future artists, as exemplified by the parallels between the Berczy portrait of Joseph Brant (National Gallery of Canada) and Verelst's version of his grandfather. Perhaps the most unusual use of the portraits is in the painted frescoes of two of the Kings found in the Warner House at Portsmouth, New Hampshire, one of the oldest colonial mansions existing in New England.

The acquisition of the Four Indian Kings by the Public Archives of Canada was celebrated by an exhibition in October-November 1977. Canada was honoured by the presence of Her Majesty Queen Elizabeth and the present-day Indian Chiefs from the Six Nations Confederacy at the opening of the exhibition, where the portraits were reunited with related prints, watercolours, manuscripts, artifacts and the highly treasured communion silver plate. The silver plate from the Mohawk Chapel was thus united for the first time in two hundred years since its division by the separating Mohawk bands. It seems fitting that after the famous journey of the Kings, their portraits have found a permanent home in Canada, the country of their descendants.

M.M.

References

Bolus, Malvina. "Four Kings Came to Dinner With Their Honours." The Beaver, vol. 304, no. 2 (Autumn 1973), pp. 4-11.

Bond, Richmond P. Queen Anne's American Kings. Oxford: Clarendon Press, 1952.

Cooke, W. Martha. The Four Indian Kings. [Exhibition Catalogue]. Ottawa: The Public Archives of Canada. 1977.

Garratt, John G., and Robertson, Bruce. The Four Indian Kings of Canada. [To be published by the Public Archives of Canada, Ottawa].

prédécesseurs, ne les considéra pas seulement comme de simples curiosités ethnographiques ou romantiques.

Outres ces portraits, toute une gamme de publications furent produites pour satisfaire l'engouement populaire : essais historiques sur les Rois indiens, ballade romantique publiée sous forme de feuilles volantes et d'opuscules, dont la popularité survécut longtemps après la mort de la reine Anne, leur discours publié lui aussi sous forme de feuilles volantes et divers portraits imprimés inspirés des originaux de Verelst et de ceux d'autres artistes dont Bernard Lens, fils, et John Faber, père.

A défaut des originaux, c'est grâce à la diffusion de ces portraits imprimés que le public put se familiariser avec l'aspect physique des sujets autochtones. Les mezzo-tinto de John Simon d'après les tableaux de Verelst, sont parmi les gravures les mieux connues; les Archives publiques en conservent une série incomplète. Ces oeuvres d'art servirent à commémorer l'événement historique. En 1711, le colonel Nicholson, un des membres de la délégation coloniale qui escorta les Indiens en Angleterre, en offrit des séries complètes à chacune des nations indiennes pour leur rappeler les promesses de la mère patrie. Le révérend Andrews fit de même à son arrivée dans sa nouvelle mission, puisqu'il emportait avec lui 51 séries de portraits. Les compositions de Verelst, transmises par les gravures, influençèrent de futurs artistes tels Berczy; son portrait de Joseph Brant (Galerie nationale du Canada) n'est pas sans rappeler celui de son grand-père peint par Verelst. Les fresques de deux des Rois indiens sur les murs de la Warner House à Portsmouth (New Hampshire), l'une des plus vieilles maisons coloniales de la Nouvelle-Angleterre, constituent peut-être l'utilisation la plus originale de ces portraits.

L'acquisition des portraits des quatres Rois indiens par les Archives publiques du Canada fut soulignée par une exposition en octobre et novembre 1977. Lors de l'inauguration, le Canada eut l'honneur d'accueillir Sa Majesté la reine Elizabeth ainsi que les chefs actuels de la confédération des Six-Nations. L'exposition comprenait également les vases sacrés de la chapelle des Agniers, des gravures, des aquarelles, des manuscrits et des artefacts. Les vases sacrés furent donc ainsi réunis pour la première fois en deux cents ans, soit depuis leur répartition entre les deux bandes. On comprend pourquoi, après les pérégrinations des Rois indiens, leurs portraits aient été finalement rapatriés en terre canadienne, pays de leurs descendants.

M.M.

Sources

BOLUS, Malvina, "Four Kings Came to Dinner With Their Honours", The Beaver, vol. 304 : 2 (automne 1973), p. 4-11.

BOND, Richmond P., Queen Anne's American Kings, Oxford : Clarendon Press, 1952.

COOKE, W. Martha, The Four Indian Kings, [catalogue d'exposition], Ottawa : Archives publiques du Canada, 1977.

GARRATT, John G., et ROBERTSON, Bruce, The Four Indian Kings of Canada [sera bientôt publié par les Archives publiques du Canada, Ottawa].

36. Unknown artist
A Family of the Micmac Indians with their Chief in Nova Scotia, 1801
Oil on canvas
39.5 x 53.5 cm (15-1/2 x 21 in.)
Inscribed on verso of stretcher in pen and black ink, t.: A Family of the Micmac Indians with their Chief / In Nova Scotia painted for J. Hames Coll[r] Customs 1801.
Purchased in 1923
Negative No.: C-3135

The Micmac Indians were an Algonkian-speaking, seasonally nomadic tribe who occupied the Gaspé and what are now the Maritime provinces when they were first discovered by the French in the sixteenth century, and were later to move into parts of New England and Newfoundland. Throughout the colonial wars the Micmacs, who in part resided in the disputed regions of Acadia, had been allies of the French and enemies of the British and the dreaded Iroquois nations. By the beginning of the nineteenth century, they had experienced massive declines in population and social disruption as a result of the ravages of war and the effects of malnutrition and disease. Having been carried along in the tides of warfare for the last two centuries, they must now have stopped to ponder their status in the new scheme.

This seemingly contented family group of Micmacs encamped by a river in Nova Scotia, painted by an unknown artist in 1801, suggests little of the strife of the past years. They are engaged in the daily necessities of hunting and fishing, as well as participating in more recreational pursuits. This image is far removed from John Verelst's paintings of 1710 (Cat. Nos. 32-35), depicting the proud and dauntless Iroquois warriors, confidently prepared for battle. The charming and somewhat naïve composition seems to deny the past struggles and creates a sense of tranquillity. Although the birchbark wigwams and canoes are immediately recognizable and the pipe-smoking woman carrying the papoose on her back instantly identifies this as an Indian scene, other conspicuous elements illustrate the influence of the European contact on the Micmacs. The hunter stepping out from his canoe carries a musket and wears a crucifix, symbols of the French trade and the Jesuit teachings, and most of the figures display the adoption of some elements of European costume.

Before contact with the French in the sixteenth century, the traditional Micmac costume was made from furs and tanned leathers styled differently for men and women, but basically composed of loose robes tied with belts, leather girdles, plus tobacco pouches, leggings, and moccasins. Ceremonial clothing was always highly ornamented. After the French arrived, the Indians began trading their prized beaver pelts for various European commodities, and their clothing began to include capes, blankets, hats, shoes, woolens, and shirts embellished by their handiwork. By the 1750s cloth had almost universally replaced fur and leather in clothing manufacture. By 1800, men's clothing had evolved from transitional cloth versions of

36. Artiste inconnu
Famille micmaque et son chef en Nouvelle-Écosse, 1801
Huile sur toile
39,5 x 53,5 cm (15 1/2 x 21 po)
Inscription à la plume et à l'encre noire sur le support secondaire, au verso h. : A Family of the Micmac Indians with their Chief / In Nova Scotia painted for J. Hames Coll[r] Customs 1801.
Acheté en 1923
N[o] de négatif : C-3135

Les Micmacs, semi-nomades de langue algonquine, habitaient la Gaspésie et ce qui constitue aujourd'hui les Maritimes lorsqu'ils furent découverts par les Français au XVI[e] siècle. Ils s'installèrent par la suite dans certaines parties de la Nouvelle-Angleterre et de Terre-Neuve. Durant les guerres coloniales, les Micmacs, dont certains habitaient les régions convoitées de l'Acadie, restèrent alliés des Français et ennemis des Anglais et des redoutables nations iroquoises. Au début du XIX[e] siècle, les guerres incessantes, la malnutrition et les maladies les avaient décimés et avaient rompu leur équilibre social. Après avoir été entraînés dans les guerres des deux derniers siècles, ils devaient sûrement s'interroger sur leur avenir.

Cette toile d'un artiste inconnu remonte à 1801; on y voit une famille de Micmacs campant le long d'une rivière en Nouvelle-Écosse. Ils ont l'air contents de vaquer à leurs occupations quotidiennes telles la chasse, la pêche et le jeu. Le tableau, ne fait aucune référence aux conflits des années précédentes et diffère des portraits que John Verelst exécuta en 1710 (n[os] 32 à 35 du catalogue), où sont représentés d'intrépides guerriers iroquois sur le point de livrer bataille. Cette composition à la fois charmante et naïve baigne dans une atmosphère de tranquillité. Les wigwams et canots d'écorce, la femme à la pipe portant son bébé, sont autant d'éléments indiens, auxquels s'ajoutent d'autres détails dénotant l'influence européenne. Le chasseur descendant du canot porte un fusil et un crucifix, symbolisant respectivement le commerce avec les Français et l'enseignement des jésuites, et la plupart des personnages ont ajouté des éléments européens à leur costume.

Avant l'arrivée des Français au XVI[e] siècle, le costume micmac était confectionné de fourrure et de cuir tanné, taillé différemment pour les hommes et les femmes, mais composé essentiellement de robes amples, ceintures, lanières de cuir, blagues à tabac, jambières et mocassins. Les costumes d'apparat étaient toujours richement ornés. Après l'arrivée des Français, les Indiens commencèrent à troquer leurs précieuses peaux de castor contre divers articles européens; leur tenue vestimentaire se complèta petit à petit de capes, couvertures, chapeaux, souliers, lainages et chemises qu'ils embellissaient à leur façon. Dès 1750 l'étoffe avait presque remplacé la fourrure et le cuir dans la fabrication des vêtements et, en 1800, l'habillement masculin, après une période de transition, consistait en un type de manteau de

pre-contact costume to include a tailored military greatcoat as typical garb. One of the most distinguishing elements of the Micmac costume of this period, worn by the women in the painting, is the tall peaked cap believed to be derived from a type of French trade cap. Perhaps it is not surprising to learn that prior to the arrival of the Europeans, these Indians wore nothing on their heads. An observer in Halifax in 1829 provided the following description of a Micmac couple:

> The dress of the man consisted of a close-bodied coat of coarse blue cloth, made to lap over in front so as to serve at the same time the purpose of waistcoat and breeches, and from his girdle hung a squirrel skin pouch, in which he carried his tobacco, &c. Instead of shoes, he wore moccasins, made of soft leather, to fit like a stocking, and on his legs pieces of blue cloth, reaching from the knee to the ancle [sic], sewed on tight with an overlap outside the seam, and evidently intended to remain on till they fell off of themselves . . . . His wife wore the same sort of mocassins [sic] and leggings as her husband, and a short blue cloth petticoat reaching from the hip to the middle of the leg. Her gown, or rather jacket, hardly reached the petticoat, was carelessly fastened in front, and was made of one of those flaring bed curtain patterns of cotton, full of large red and yellow flowers, birds, pitch-forks, hay-stacks, and cottage scenery. Over her shoulders was thrown a filthy blanket . . . . (George Head, Forest Scenes and Incidents in the Wilds of North America, 1829, quoted in Whitehead, Elitekey).

In the foreground a woman seated among the group of six resting figures is shown making a birchbark box, while other boxes with lids decorated with dyed porcupine quills lie on the ground in front of her. These objects are examples of a highly prized art-form practised by this tribe. Micmac porcupine quillwork originally involved the skills of loom-weaving, plaiting, stitchery, wrapping, and bark insertion. The art impressed the first Europeans who saw it, among them Samuel de Champlain, who noticed the fine jewelry and armbands made from dyed quills when he witnessed an Algonkian victory dance in 1603. The quillwork was described as "fantastic ornamentation" and as being "worthy of admiration" by the early French explorers who indeed brought back home to France souvenirs in the form of hat-boxes and jewelry cases. With the subsequent decline of the fur trade, it became a valuable trade commodity. It is known that the work which survives today is only one facet of the range of techniques practised in pre-contact days when mothers would pass on their specialized skills to their daughters. Fortunately the art did not completely die out during the years of warfare.

This painting was made for John Hames, Collector of Customs at Halifax in the early nineteenth century. The composition appears to have been a favourite of many late-eighteenth and early nineteenth-century artists, for there are numerous existing variants in the form of watercolours and a late engraving dated 1843. The copyists sometimes changed the entire background, substituting views of Halifax

style militaire. Le bonnet pointu porté par les femmes, un des éléments les plus caractéristiques du costume micmac de cette période, rappelle peut-être la coiffe de certains corps de métiers français. Ne soyons pas surpris d'apprendre qu'avant l'arrivée des Européens ces Indiens allaient nu-tête. En 1829, un observateur installé à Halifax décrit comme suit un couple micmac :

> L'homme portait un manteau ajusté fait de drap bleu grossier, croisé à l'avant, tenant lieu à la fois de gilet et de culotte; à sa ceinture pendait un sac de peau d'écureuil pour ranger son tabac, etc. En guise de souliers il portait des mocassins de cuir souple, ajustés comme des chaussettes ainsi que des jambières de toile bleue cousues tellement serrées autour du mollet qu'elles devaient bien y rester jusqu'à l'usure... La femme portait le même genre de mocassins et de jambières que son mari, ainsi qu'une petite jupe de drap bleu, couvrant les jambes depuis les hanches... jusqu'à mi-mollet. Sa jaquette, qui rejoignait à peine la jupe, était négligemment attachée sur le devant. Elle était faite de ces cotons imprimés multicolores qui étaient ornés de grandes fleurs rouges et jaunes, d'oiseaux, ou de motifs champêtres : fourches, meules de foin, maisons campagnardes. Sur les épaules de l'Indienne, une couverture d'une saleté dégoûtante... Forest Scenes and Incidents in the Wilds of North America, de George Head, 1829, cité dans Elitekey, de Whitehead.

A l'avant-plan une femme assise en compagnie de six autres personnes fabrique une boîte avec de l'écorce de bouleau; d'autres boîtes au couvercle décoré de piquants de porc-épic se trouvent sur le sol devant elle. Ce genre de boîtes n'est qu'un des objets d'artisanat fort prisés que fabriquait cette tribu. Le travail d'artisanat aux piquants de porc-épic supposait la connaissance du tissage, du tressage, de la couture, du guipage (enroulement) et de l'insertion dans l'écorce. Cet art impressionna les premiers Européens, dont Samuel de Champlain, qui remarqua les jolis bijoux et les brassards faits de piquants colorés lorsqu'il fut témoin d'une danse célébrant une victoire algonquine en 1603. Les premiers explorateurs français considéraient ces parures comme de "fabuleux ornements", "dignes d'admiration" et rapportèrent en France des souvenirs tels des boîtes à chapeau et des coffrets à bijoux. Ces articles succédèrent aux fourrures comme objets de troc. Cette forme d'artisanat n'est qu'une des techniques pratiquées avant l'arrivée des Européens et que les mères enseignaient à leurs filles. Fort heureusement, cet art n'avait pas complètement disparu lors des conflits.

Cette toile fut commandée par John Hames, percepteur de douanes au port de Halifax au début du XIX^{e} siècle. Ce thème semble avoir été très populaire auprès des artistes de la fin du XVIII^{e} et du début du XIX^{e} siècle car il en existe de nombreuses variantes sous forme d'aquarelles ainsi qu'une gravure datant de 1843. Les pasticheurs changeaient parfois le décor y substituant des scènes de Halifax et de Québec. L'aquarelle de Hibbert Newton Binney réalisée vers 1790 (Nova Scotia Museum) en est l'une des premières versions;

and Quebec. One of the earliest of these is a watercolour by Hibbert Newton Binney executed ca. 1790 (Nova Scotia Museum), and it may be the work on which later versions are based. Because of the large number of these copies, another suggestion is that there may have been an early print of the subject that would have facilitated a widespread distribution and knowledge of the scene. To date this hypothetical print has not been found, making the origin of the Micmac composition one of Canada's great art historical puzzles. Whatever the source, the oil painting and its variations provide records of the Micmac Indians, who formed a vibrant part of Canada's early history and left a legacy of beautiful artwork for Canadians to enjoy.

M.M.

References

Bailey, Alfred Goldsworthy. The Conflict of European and Eastern Algonkian Cultures 1504-1700. Toronto: University of Toronto Press, 1969.

Wallis, Wilson D., and Wallis, Ruth Sawtell. The Micmac Indians of Eastern Canada. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1955.

Whitehead, Ruth Holmes. Elitekey: Micmac Material Culture From 1600 A.D. to the Present. Halifax: The Nova Scotia Museum, 1980.

_____. Micmac Quillwork. Halifax: The Nova Scotia Museum, 1982.

37. Paul KANE (1810-1871)
Indian Encampment at Georgian Bay
Oil on canvas
71.6 x 95.7 cm (28-1/8 x 37-7/8 in.)
Inscribed in brushpoint and black paint, l.l.: Paul Kane
Purchased in 1926
Negative No.: C-10692

When Paul Kane first set foot in Canada, he began a romantic adventure that would last the rest of his life. He was to become one of the early giants in Canada's art history and a celebrated personality in his own lifetime. His family emigrated from his birthplace in Mallow, County Cork, Ireland, in about 1819, to York, present-day Toronto, at this time still very much a frontier town, where one encountered Indians daily.

This setting nurtured in the imaginative boy a dream to explore northwestern Canada. Despite a lack of support from a practical father, Paul wanted to become an artist. He briefly studied under Thomas Drury, the drawing master of Upper Canada College. He next followed his employer to Cobourg and then moved to the United States, planning a European tour with two other artists he had befriended in Toronto, Bell Waugh and James Bowman. Before he finally left for Italy in 1841, he likely met John Mix Stanley, an artist who would become a famous painter of Indians and travel in the same West Coast regions as would Kane.

Kane toured the major centres of Italy and briefly stayed in Switzerland and France before arriving in

il pourrait s'agir du modèle dont tant d'autres s'inspirèrent. La grande quantité de copies suggère également l'existence d'une gravure, qui aurait grandement facilité la diffusion de cette scène. Cette gravure n'a jamais été découverte et, partant, l'origine de cette composition constitue un des grands mystères de l'art canadien. Quoi qu'il en soit, cette toile et ses variantes servent à nous documenter sur les Micmacs qui jouèrent un rôle prépondérant au début de notre histoire et dont l'artisanat suscite l'admiration de tous les Canadiens.

M.M.

Sources

BAILEY, Alfred Goldsworthy. The Conflict of European and Eastern Algonkian Cultures 1504-1700, Toronto : University of Toronto Press, 1969.

WALLIS, Wilson D., et WALLIS, Ruth Sawtell, The Micmac Indians of Eastern Canada, Minneapolis (Minnesota) : University of Minnesota Press, 1955.

WHITEHEAD, Ruth Holmes, Elitekey : Micmac Material Culture From 1600 A.D. to the Present, Halifax : The Nova Scotia Museum, 1980.

ID., Micmac Quillwork, Halifax : The Nova Scotia Museum, 1982.

37. Paul KANE (1810-1871)
Campement indien à la baie Georgienne
Huile sur toile
71,6 x 95,7 cm (28 1/8 x 37 7/8 po)
Inscription au pinceau et à l'huile noire, b.g. : Paul Kane
Acheté en 1926
N° de négatif : C-10692

En venant au Canada, Paul Kane entreprenait une aventure romanesque qui dura toute sa vie. Il fut un des premiers monstres sacrés de l'histoire de l'art au Canada et une personnalité fort célèbre de son vivant. Sa famille quitta Mallow où il était né dans le comté de Cork en Irlande, vers 1819 pour s'installer à York (aujourd'hui Toronto), à cette époque une ville frontière fréquentée par les autochtones.

Dans cet environnement, le jeune garçon éprouva le désir d'explorer le Nord-Ouest canadien. Malgré l'indifférence d'un père plutôt pragmatique, Paul voulait devenir artiste. Il suivit quelque temps les cours de Thomas Drury, professeur de dessin au Upper Canada College. Par la suite, il accompagna son employeur à Cobourg, puis s'installa aux États-Unis et envisagea une tournée européenne en compagnie de Bell Waugh et de James Bowman, deux artistes qu'il avait connus à Toronto. Avant son départ pour l'Italie en 1841, il rencontra apparemment John Mix Stanley, artiste qui devait un jour se distinguer par ses portraits d'Indiens et se rendre jusqu'à la côte ouest, tout comme Kane d'ailleurs.

London in the winter of 1842, where he recognized the major ambition of his life -- to paint the North American Indian. Fate had determined that he should be in London at the same moment that the American painter George Catlin was reopening his exhibition of American Indian paintings in Piccadilly. Catlin had become a spokesman for the Indians he had lived with, lecturing about their plight wherever his exhibitions were held, in the belief that their extinction was imminent. Kane appears to have befriended Catlin, whose art and book about his adventures fired his imagination. He left London in 1843 and after a two-year sojourn in the United States returned home to Toronto, ready to start his life's work at the age of thirty-five. For the next four years he would dedicate himself to painting Indians before their traditional culture disappeared.

The first leg of his journey in 1845 was spent in the Great Lakes region, where he sketched members of the Ojibway, Saguenay, and Ottawa tribes. During the trip he established a working pattern which was successfully repeated on subsequent journeys. He went where Indians congregated and drew the principal chiefs and notable individuals, avoiding possible refusals by beginning work without conversation. Portrait busts were taken in pencil or watercolour and sometimes later reworked in oil on a light-weight oiled paper. Kane was looked upon with fear and reverence for his ability to produce a "second self." In later years, individual elements would be taken from these field studies and combined to produce often highly imaginary scenes. After showing his Great Lakes sketches to the factor of the Hudson's Bay Company at Sault Ste. Marie, he received free passage and accommodation from George Simpson, the company's general superintendent, in time for the start of his western excursions in 1846.

The next three years were spent sketching in the Canadian West. Kane documented various Hudson's Bay Company posts and recorded events that were soon to vanish, such as one of the last great prairie buffalo hunts. His many fine drawings of Plains and West Coast Indian tribes reflect the proud and free spirit of the Western Indian, in contrast to the depictions of the more submissive, Europeanized Indians of his earlier East Coast works. He even asked Hudson's Bay Company officials to authenticate some of his western work, fearing it would not be believed back home. Returning to Toronto in 1848, Kane received instant acclaim and was persuaded to exhibit over two hundred works. He made one last trip west in 1849, as a guide for Sir Edward Poore, a young adventurer, but returned home after only reaching Fort Garry, where he was dismissed for "not fulfilling his contract." Kane's last years were spent painting canvases based on the field studies and working on his book, Wanderings of an Artist among the Indians of North America, published in 1859.

While the Paul Kane collection at the Public Archives of Canada includes some excellent field studies in pencil and watercolour and one small oil sketch on paper, the painting of the Indians of Georgian Bay is the only large oil on canvas in the collection. The painting is an example of a romantic reconstruction likely produced well after Kane had actually visited the area, and must date sometime after the initial 1845 trip and before

Kane visita les grandes villes italiennes et séjourna brièvement en Suisse et en France avant d'arriver à Londres au cours de l'hiver 1842. C'est là que se cristallisa la grande ambition de sa vie : peindre exclusivement les Amérindiens. Il eut la bonne fortune de séjourner à Londres au moment même où le peintre américain George Catlin exposait de nouveau ses peintures d'Indiens à Piccadilly. Catlin, qui avait vécu quelque temps avec les Indiens, s'était donné pour mission de faire connaître le triste sort de ce peuple qu'il croyait menacé d'extinction, au moyen de conférences présentées à chacune de ses expositions. Kane se serait lié d'amitié avec Catlin dont l'art et les aventures attisèrent l'imagination. Il quitta Londres en 1843 et après un séjour de deux ans aux États-Unis, regagna Toronto pour y commencer l'oeuvre de sa vie à l'âge de trente-cinq ans. Les quatres années qui suivirent furent entièrement consacrées à peindre les autochtones du Canada avant que leur culture ne disparaisse complètement.

Il effectua la première partie de son périple en 1845 dans la région des Grands Lacs où il dessina des Sauteux, des Saguenays et des Outaouais, et il adopta bientôt une démarche qu'il appliqua avec succès à chacun de ses voyages. Il se rendait dans les campements indiens et dessinait les principaux chefs et autres notables de la tribu. Pour n'essuyer aucun refus, il se mettait à l'oeuvre sur-le-champ sans mot dire. Il dessinait d'abord les bustes au crayon ou à l'aquarelle et les retravaillait parfois à l'huile sur un mince papier huilé. Les Indiens le respectaient et le redoutaient parce qu'il pouvait produire un "second moi". Au cours des ans Kane choisira certains éléments de ses croquis et les agencera de façon à produire des scènes parfois très fantaisistes. Après avoir montré ses esquisses des Grands Lacs à l'agent de la Compagnie de la baie d'Hudson à Sault-Sainte-Marie, il reçut un sauf-conduit de Georges Simpson, surintendant général de ladite compagnie, à temps pour le commencement de ses excursions dans l'Ouest en 1846.

Durant les trois années suivantes, il voyagea et dessina dans l'Ouest canadien. Kane représenta divers postes de la Compagnie de la baie d'Hudson et des activités en voie de disparition telle l'une des dernières chasses aux bisons dans les plaines de l'Ouest. Ses Indiens des Plaines et de la côte ouest ont fière allure et un goût de liberté, contrairement à l'attitude de soumission qui se dégage de ses Indiens de la côte est qui ont subi l'influence européenne. Il demanda même aux dirigeants de la Compagnie de la baie d'Hudson d'authentifier certaines oeuvres pour faire taire certains incrédules qui pourraient se manifester à son retour. Kane revint à Toronto en 1848; il fut immédiatement acclamé et il se laissa convaincre d'exposer plus de 200 oeuvres. Il retourna dans l'Ouest une dernière fois en 1849 comme guide d'un jeune aventurier, sir Edward Poore, mais rebroussa chemin à Fort Garry après avoir été congédié par Poore qui l'accusa de bris de contrat. Kane passa les dernières années de sa vie à peindre des toiles d'après ses esquisses prises sur le vif et à préparer son livre, Wanderings of An Artist among the Indians of North America, publié en 1859.

De Paul Kane, les Archives publiques possèdent d'excellents croquis au crayon et à l'aquarelle, ainsi qu'une petite huile sur papier, mais cette

1859, when increasing blindness and other factors caused him to virtually cease painting. The central Indian male figure wears recognizable native costume, such as the feather in the hair and the leather leggings and moccasins, yet he also wears a European shirt of a purplish colour with full, cuffed sleeves and a ruffled neckline. The butt of a musket leaning on the rock behind him is clearly visible. The little boy standing on his right wears a similar white garment, but is bare-legged and holds his ancestral bow and arrows. The other two figures seem detached from the painting. The ghostly woman to the left is almost obscured by shadow and bluish smoke from the cooking fire, while the reclining man to the right, discreetly draped in a blanket, almost hovers above the ground and fails to make direct eye contact with the others. This last figure is similar to one found in his oil painting "Indian Encampment on Lake Huron" (Art Gallery of Ontario), yet the head has been replaced with one resembling that found in another oil portrait of a Saugueen chieftain, "Wah-pus or The Rabbit" (Royal Ontario Museum). Other details in the painting, such as the tripod of paddles holding up the cooking pot, the mortar for mashing corn, the dog, and the birchbark canoe, are all taken from sketches from the Georgian Bay area made in the summer of 1845 when Kane would have been among the Ojibway and Saguenay Indians. The peacefulness of the scene is somewhat reminiscent of the Micmac canvas (Cat. No. 36) painted half a century earlier, and similarly underlines the European influence on the East Coast Indian tribes.

It is known that many of the reconstructed scenes are not ethnologically correct, because of Kane's method of incorporating elements from various drawings with props and clothing from his own Indian collection, assembled during his travels. Other shortcomings as an artist, such as an awkward handling of body proportions and a tendency to subdue colours in the later canvases, might lead to an unfair verdict about the painter. When Paul Kane's total oeuvre is studied and understood, he emerges as a truly significant documentary artist. As the late David Bushnell, Jr., aptly stated: "His sketches and paintings will always be of interest, an interest which will increase as the years pass. They reveal phases of life which can never again be witnessed, so great are the changes wrought during the past century."

M.M.

References

Allodi, Mary. Canadian Watercolours and Drawings in the Royal Ontario Museum, vol. 1. Toronto: The Royal Ontario Museum, 1974.

Bushnell, David I., Jr. "Sketches by Paul Kane in the Indian Country 1845-1848." Smithsonian Miscellaneous Collections, vol. 99, no. 1 (January 1940), pp. 1-25.

Harper, J. Russell. Paul Kane's Frontier. Toronto: The University of Toronto Press, 1971.

toile d'un campement indien à la baie Georgienne est la seule grande peinture à l'huile de la collection. Il s'agit d'une reconstitution romantique, exécutée très longtemps après avoir visité la région, sûrement après son premier séjour en 1845 mais avant 1859, date à partir de laquelle il abandonna progressivement la peinture, notamment parce que sa vue s'affaiblissait. L'Indien du centre porte le costume autochtone traditionnel : plume dans les cheveux, jambières et mocassins de cuir; il porte aussi une chemise à l'européenne de couleur violette avec poignets à revers et encolure à volants. On peut voir derrière lui la crosse d'un fusil appuyé sur un rocher. Le petit garçon à sa droite porte un vêtement blanc de même style mais il est nu-jambes et tient l'arc et les flèches traditionnels. Les deux autres personnages ne semblent pas réellement faire partie de la scène. A gauche, dans l'ombre du rocher, une femme apparaît derrière la fumée bleuâtre qui s'échappe du feu de camp, alors qu'à droite l'homme au repos modestement enroulé dans une couverture semble planer au-dessus du sol et ne fixer personne. Celui-ci se rapproche d'un des personnages du "Campement indien sur le lac Huron" (musée des Beaux-Arts de l'Ontario), mais la tête a été remplacée par une autre, ressemblant à celle d'un portrait à l'huile d'un chef saguenay "Wah-pus or The Rabbit" (Musée royal de l'Ontario). Tous les autres éléments du tableau, comme le trépied formé de trois avirons, qui soutient la marmite, le mortier pour broyer le maïs, le chien, et le canot d'écorce, proviennent des dessins réalisés à la baie Georgienne à l'été 1845 probablement lorsque Kane se trouvait chez les Sauteux et les Saguenays. L'atmosphère de calme et de tranquilité rappelle quelque peu la toile des Micmacs (n° 36 du catalogue) exécutée un demi-siècle auparavant et, comme elle, témoigne de l'influence européenne exercée sur les tribus de la côte est.

On sait que plusieurs scènes reconstituées par Kane sont parfois fautives du point de vue ethnologique car il y ajoutait au gré de sa fantaisie des éléments de divers dessins et des accessoires et habits de sa propre collection, acquis lors de ses voyages. Malgré d'autres imperfections, comme une représentation disproportionnée du corps humain et une tendance à atténuer l'éclat des couleurs dans ses dernières toiles, Paul Kane demeure un grand artiste documentaire dont l'oeuvre gagne à être étudiée et comprise. David Bushnell, fils disait à juste titre:

> Ses esquisses et peintures ne manqueront jamais de nous intéresser et encore davantage au fil des ans car on y voit un mode de vie révolu, balayé à jamais par les grands changements survenus au siècle dernier.

M.M.

Sources

ALLODI, Mary, Canadian Watercolours and Drawings in the Royal Ontario Museum, vol. 1, Toronto : Musée royal de l'Ontario, 1974.

BUSHNELL, David I., fils, "Sketches by Paul Kane in the Indian Country 1845-1848", Smithsonian

Kidd, Kenneth. "The Wanderings of Kane." The Beaver, vol. 277 (December 1946), pp. 3-9.

38. Sydney Prior HALL (1842-1922)
Crowfoot Addressing the Marquis of Lorne: Pow-wow at Blackfoot Crossing, Alberta, on September 10, 1881, ca. 1887
Pastel on paper
146.8 x 238.5 cm (57-7/8 x 94 in.)
Inscribed in black pastel, l.r.: Sydney P. Hall / sketch for picture (same size) / painted for the Marquis of Lorne
Acquired before 1931
Negative Number: C-121918

By the time of Confederation in 1867, the western territories in Canada, which had been documented by Paul Kane only two decades earlier, had undergone drastic changes. The harmonious relationship between the newly arrived European populations and the native peoples gradually changed under the new Dominion Government. As many had prophesied, the depletion of food supplies, the epidemics, and the evils of the liquor trade precipitated the decline of the Western Indian nations. The government attempted to restore the equilibrium by setting up provisional governments and enforcing law and order with the aid of the newly created North West Mounted Police, and by gaining control over the Indian groups through a systematic negotiation of Treaties for designated geographical areas.

Between July and October of 1881, the year that the building of the Canadian Pacific Railway was begun, the Marquis of Lorne, Governor General of Canada from 1878 to 1883, undertook a tour of the Northwest to assess the area's potential for settlement by prospective British immigrants. He travelled approximately 8,000 miles in total from Toronto to Fort Macleod and return, by rail, wagon, steamboat, and canoe, with a party that included journalists who would document the trip. In a speech delivered in Winnipeg at the close of the tour, Lorne described the region in glowing terms, expressing confidence in a peaceful future secured by the government's emulation of the benevolent policies of the Hudson's Bay Company.

One of the journalists in the party was Sydney Prior Hall, a "special artist" with the London illustrated weekly newspaper, The Graphic. Born in Newmarket, Cambridgeshire, England, in 1842, he was the son of the artist Harry Hall. He studied art at Heatherley's Academy and the Royal Academy under Arthur Hughes, and, after a short time at Oxford, joined the permanent staff of the newspaper at the age of twenty-eight. His many paintings of the Royal Family attest to his popularity as a painter, and today form part of the Royal Collections at Windsor Castle and Buckingham Palace. Besides being involved in the Canadian tour, he also accompanied both the Prince of Wales in 1874 and the Duke of York in 1901 on royal tours, and was made a member of the Royal Victorian Order in 1901 in recognition of his services to the Sovereign. The approximately 250 original drawings of the

Miscellaneous Collections, vol. 99, n° 1 (janvier 1940), p. 1-25.

HARPER, J. Russell, Paul Kane's Frontier, Toronto : The University of Toronto Press, 1971.

KIDD, Kenneth, "The Wanderings of Kane", The Beaver, vol. 277 (décembre 1946), p. 3-9.

38. Sydney Prior HALL (1842-1922)
Crowfoot s'adressant au marquis de Lorne : Assemblée d'Indiens à Blackfoot Crossing, Alberta, le 10 septembre 1881, v. 1887
Pastel sur papier
146,8 x 238,5 cm (57 7/8 x 94 po)
Inscription au pastel noir, b.d. : Sydney P. Hall / sketch for picture (same size) / painted for the Marquis of Lorne
Acquis avant 1931
N° de négatif : C-121918

A l'époque de la Confédération, les territoires de l'ouest du Canada, que Paul Kane avait représentés une vingtaine d'années plus tôt, avaient subi de profonds changements. Les relations harmonieuses qui existaient entre les populations européennes nouvellement arrivées et les indigènes s'étaient graduellement transformées, sous le nouveau gouvernement du Dominion. Comme beaucoup l'avaient prédit, l'épuisement des sources de nourriture, les épidémies et les conséquences funestes du commerce de l'alcool précipitèrent le déclin des populations indiennes de l'Ouest. Le gouvernement tenta de rétablir l'équilibre en formant des gouvernements provisoires; il fit respecter l'ordre public avec l'aide de la Police montée du Nord-Ouest, récemment créée; et assura son autorité sur les groupes indiens par des traités négociés systématiquement à propos de certains territoires désignés.

De juillet à octobre 1881, soit l'année du début de la construction du Canadien Pacifique, le marquis de Lorne, gouverneur général du Canada de 1878 à 1883, effectua une tournée dans le Nord-Ouest afin d'évaluer les possibilités d'y établir d'éventuels immigrants britanniques. Au total, il parcourut environ 8 000 milles, soit l'aller retour de Toronto à Fort Macleod, par train, chariot, bateau à vapeur et canoë, avec une équipe comprenant des journalistes chargés de couvrir le voyage. A la fin de celui-ci, dans un discours prononcé à Winnipeg, il décrivit la région en termes chaleureux, exprimant sa confiance en un avenir paisible, puisque le gouvernement appliquerait la même politique de bienveillance que la Compagnie de la baie d'Hudson.

Parmi les journalistes se trouvait Sydney Prior Hall, "artiste spécial" du Graphic, hebdomadaire illustré de Londres. Né en 1842 à Newmarket dans le Cambridgeshire en Angleterre, il était le fils de l'artiste Harry Hall. Il étudia les beaux-arts à l'académie Heatherley et à l'Académie royale, où il fut l'élève d'Arthur Hughes. Après avoir passé quelque temps à Oxford, il entra au journal à l'âge de vingt-huit ans. Ses nombreuses peintures de la famille royale attestent sa popularité de peintre. Elles font aujourd'hui partie des collections royales au château de Windsor et au Buckingham Palace. Outre la tournée canadienne du marquis de Lorne, il accompagna aussi le prince de Galles en 1874 et le duc d'York en 1901 dans leurs voyages

personalities, areas, and events he encountered in the Canadian Northwest, produced to illustrate written accounts published in The Graphic, besides being a unique documentary achievement, helped to dispel some of the fears that had developed about the Canadian frontier. In 1917, Sydney Prior Hall himself presented these sketches to the Public Archives of Canada.

Nearing the western extremities of the planned tour while en route from Battleford to Calgary, Lorne's party made camp at Blackfoot Crossing on the Bow River in sight of the Rocky Mountains (in present-day Alberta), on September 9, 1881. An encampment of about 2,100 Blackfoot Indians and a smaller group of Sarcees were sighted across the river. That evening the Marquis of Lorne received a message from the famous Blackfoot Chief, Crowfoot, requesting a council on the following day. The weary travellers welcomed a short stop, and agreed to the meeting. An account in the Toronto Globe of October 8 described the group that forded the river the next day in picturesque terms:

> Almost every conceivable bright colour was represented in that gaudily-attired group, the coppery skins of the Indians themselves, the scarlet, blue, purple, green, orange, crimson, white and brilliantly striped blankets, the glistening brass ornaments, the buff, brown, and white moose, buffalo, and cariboo skins, tanned and worked into tunics, the brightly dyed feathers and rich furs, all blended with a strange and luxuriant mingling of colours more suggestive of real barbaric splendour than anything we have yet seen.

The pow-wow was held just south of Lorne's camp, with the Governor General's party assembled under an awning made from a blue and white striped tent. Among Hall's original drawings is a pen and ink sketch that is a key to the identity of the sitters. Among the group were the Marquis of Lorne (the foremost figure, seated on a chair); Edgar Dewdney, Commissioner for Indian Affairs, who was soon to become Lieutenant-Governor of the North West Territories (the bearded figure in a straw hat seated slightly behind Lorne to his right), Colonel de Winton, Military Secretary (wearing a white helmet and seated behind Dewdney); Captain Vernon Chater, Aide-de-camp (in the dark uniform standing to the right of de Winton); and the Reverend Dr. James MacGregor, a correspondent for the Edinburgh Scotsman and Courant (seated cross-legged in the foreground, holding a note-book).

After engaging in a sham battle on horseback, members of the Blackfoot and Sarcee tribes, in colourful war paint and costume, took their appointed places, making a large semi-circle several rows deep in order of prominence, to the south of the awning. Crowfoot, Head Chief of the Blackfeet, and Bullhead, Chief of the Sarcees, approached on foot, "each bearing the Union Jack as a banner, which they placed before the Governor." After an introductory ceremony, each chief rose in succession to speak. The Graphic described Crowfoot as follows:

> Crowfoot, chief of the Blackfeet, was in mourning, and for sackcloth and ashes wore a buffalo robe and no moccasins. He was feeble, and walked with an enormous staff.

officiels. Il fut nommé membre de l'Ordre royal de Victoria en 1901 en reconnaissance de services rendus à la Couronne. Durant son voyage dans le Nord-Ouest canadien, il exécuta environ 250 dessins de personnalités, de régions et d'événements pour illustrer les comptes rendus publiés dans The Graphic. Ces dessins, qui constituent une documentation unique contribuèrent également à dissiper certaines craintes à propos de la colonisation canadienne. En 1917, Sydney Prior Hall en fit don aux Archives publiques du Canada.

Près de l'extrémité ouest de l'itinéraire prévu, entre Battleford et Calgary, les membres de l'expédition de Lorne établirent leur campement à Blackfoot Crossing, sur la rivière Bow, non loin des Rocheuses (aujourd'hui en Alberta), le 9 septembre 1881. Ils pouvaient voir de l'autre côté de la rivière un campement d'environ 2 100 Pieds-Noirs et un groupe plus petit de Sarcis. Ce soir-là, le marquis de Lorne reçut un message de Crowfoot, célèbre chef pied-noir, demandant la convocation d'une assemblée pour le lendemain. Les voyageurs fatigués acceptèrent volontiers la rencontre, qui leur apporterait un court répit. Un compte rendu paru dans le Globe de Toronto du 8 octobre 1881, allait décrire en termes pittoresques le groupe qui, le lendemain, traversa la rivière à gué :

> Presque toutes les couleurs vives imaginables étaient représentées dans ce groupe aux accoutrements voyants : la peau cuivrée des Indiens, les couvertures écarlates, bleues, violettes, vertes, orangées, cramoisies, blanches et à rayures brillantes, le laiton miroitant des ornements, le chamois, le brun et le blanc des tuniques en peaux tannées d'orignal, de bison et de caribou, les éclatantes teintures des plumes et les riches fourrures, le tout rassemblé dans un étrange et luxuriant mélange de couleurs qui évoque davantage la vraie splendeur barbare que tout ce que nous avons vu jusqu'à maintenant.

La rencontre eut lieu juste au sud du camp de Lorne; le gouverneur général et les membres de son expédition étaient assis sous un auvent improvisé à partir d'une tente à rayures bleues et blanches. On trouve parmi les dessins originaux de Hall un croquis exécuté sur le vif et comportant une légende permettant d'identifier les participants. Ce groupe comprenait le marquis de Lorne (le personnage assis en avant sur une chaise); Edgar Dewdney, commissaire des Affaires indiennes sur le point de devenir lieutenant-gouverneur des Territoires du Nord-Ouest (le personnage barbu, portant un chapeau de paille et assis légèrement derrière Lorne, à sa droite) le colonel de Winton, secrétaire militaire (coiffé d'un casque blanc, et assis derrière Dewdney); le capitaine Vernon Chater, aide-de-camp (debout en uniforme sombre à la droite du colonel de Winton); et le révérend James MacGregor, correspondant des journaux Scotsman et Courant d'Édimbourg (assis au premier plan, les jambes croisées et tenant un carnet).

Après avoir feint une bataille à cheval, les membres des Pieds-Noirs et des Sarcis, parés de leurs peintures de guerre et de leurs habits colorés, gagnèrent leurs places. Ils formèrent au sud de l'auvent un large demi-cercle profond de

> His speech was like the rest of them — a begging one — but he illustrated it by holding up a tin cup to show how much flour was doled out to each of his people — poor flour too, and he compared himself and the tribe to that empty pannikin, for so they had been since the buffalo had left them. (The Graphic, London, November 5, 1881)

After clarification of the value of the Dominion's currency that was being distributed to the Indians, the council ended with more ceremonial displays and gift distribution.

Crowfoot, who was born about 1836 and died in 1890, has been described as an influential and intelligent leader of the Blackfoot tribe. Along with the chiefs of the Blood, Piegan, Sarcee, and Stoney nations, he signed Treaty Number 7 in 1877, a pact made with the government which surrendered about 50,000 square miles of land in parts of the Assiniboia and Alberta Districts of the North West Territories. As the head of a very important warlike Plains tribe, his continued demonstration of co-operation earned him the respect of the Dominion. He refused to support the great Sioux Chief Sitting Bull during the offensive against the American settlers in 1876, and disallowed involvement in the Northwest Rebellion of 1885.

The large pastel, which depicts the pow-wow in vibrant colours, corresponds to written accounts of the meeting. A comparison with related works, both the original on-the-spot sketch (Public Archives collection, see Illus. No. 38a), and the final oil executed ca. 1887-1888 (now at the Thomas Gilcrease Institute of American History and Art, Tulsa, Oklahoma), reveals that changes were made throughout the series. The most dramatic alterations occur in the composition of the pastel. In the original sketch, Crowfoot, seated with left arm raised and brandishing a cup in the air, is flanked by several chiefs, all sitting at the edge of the outspread Union Jack, which lies on the ground between them and the Governor General. Lorne's party occupies the right portion of the picture, with both groups haphazardly overlapping in a loosely organized composition.

The changes made in the pastel artistically improve the likely more historically faithful drawing. The Governor General's party is compressed into the right third of the picture, with Lorne pushed prominently forward. The Indians now become a more definitive group, and after the straggling foreground figures are moved left, form a bold sweeping curve which carries the eye from the left foreground to the middle background of the composition. Crowfoot is now more visible, standing heroically with right arm raised (echoed by the vertical lines of the teepees added at the left); the cup has disappeared, and the left hand clenches a long staff. The two halves are linked near the centre of the work where the corner of the flag seemingly touches the seated Lorne, again accentuated by the horizontal foreground elements of the dog, the Indian's rifle, and the outspread shield.

In the final painting, the changes are subtle yet noteworthy. There has been an enhancement of native costume and artifacts and a de-emphasis on the symbols of the European presence, such as the elimination of the rifle near the dog, and the

plusieurs rangs, par ordre d'importance. Crowfoot, grand chef des Pieds-Noirs, et Bullhead, chef des Sarcis, s'avancèrent à pied, "chacun portant l'Union Jack comme bannière, qu'ils déposèrent devant le gouverneur". Après la cérémonie des présentations, les chefs se levèrent à tour de rôle pour parler. The Graphic donna de Crowfoot la description suivante:

> Crowfoot, chef des Pieds-Noirs, en deuil, portait une peau de bison et était sans mocassins. Il était faible et marchait à l'aide d'un énorme bâton. Son discours était, comme celui des autres, une supplication. Il l'illustra cependant d'une tasse de fer blanc qu'il tenait à la main, pour montrer la quantité de farine qui était distribuée à tous les membres de sa tribu - farine de mauvaise qualité, par-dessus le marché. Ensuite, il se compara avec sa tribu à ce gobelet vide disant qu'ils étaient ainsi depuis la disparition des bisons. (Extrait du Graphic de Londres, 5 novembre 1881)

Après des éclaircissements sur la valeur de la monnaie du Dominion distribuée aux Indiens, le conseil prit fin avec d'autres cérémonies et une distribution de cadeaux.

Crowfoot naquit vers 1836 et mourut en 1890. Il passe pour avoir été un chef intelligent et influent de la tribu des Pieds-Noirs. En 1877, il signa, avec les chefs des Gens-du-Sang, des Piégans, des Sarcis et des Assiniboines le traité n° 7, par lequel les Indiens cédaient au gouvernement environ 50 000 milles carrés dans les districts d'Assiniboia et d'Alberta, dans les Territoires du Nord-Ouest. En tant que chef d'une importante tribu guerrière des Plaines, il s'attira le respect du Dominion par sa coopération constante. Il refusa de se joindre au grand chef sioux, Sitting Bull, pour l'offensive de 1876 contre les colons américains, et de participer à la rébellion du Nord-Ouest en 1885.

Le grand pastel aux couleurs vibrantes correspond aux comptes rendus écrits de la rencontre. Si on le compare au croquis original au crayon, exécuté sur le vif (collection des Archives publiques, voir l'illustration n° 38a) et à l'huile définitive, exécutée v. 1887-1888 (maintenant conservée au Thomas Gilcrease Institute of American History and Art, Tulsa, Oklahoma), on remarque des changements d'une oeuvre à l'autre. C'est la composition du pastel qui a subi le plus de changements. Dans le croquis original, Crowfoot est assis, le bras gauche levé, exhibant une tasse. Il est flanqué de plusieurs chefs qui sont tous assis à côté du drapeau britannique déployé sur le sol entre eux et le gouverneur général. Lorne et son entourage occupent presque toute la moitié droite de l'image, et les deux groupes s'enchevêtrent, dans une composition un peu relâchée.

Les modifications apportées à la composition dans le pastel constituent des améliorations, sur le plan artistique, par rapport au croquis, mais celui-ci est vraisemblablement plus fidèle à la vérité historique. Les compagnons de Lorne sont tassés dans le tiers droit du pastel, et Lorne lui-même est placé en avant, bien en évidence. Les Indiens forment maintenant un groupe plus défini; les figures désordonnées du premier plan ont été

sudden appearance of a quiver of arrows on one of the left foreground warriors. A medal has been added to the neck of the chief dressed in the scarlet coat, seated on Crowfoot's right, possibly Old Sun of the Blackfoot tribe, or Bullhead, the Sarcee chief. The medals depicted are likely those presented to the chiefs at the signing of Treaty Number 7 (a solid silver three-inch issue, bearing the portrait of Queen Victoria on the obverse, an example of which is in the Public Archives National Medal Collection), at which time they were each also presented with a flag and a suit of clothes. Although the addition of this costume detail might be interpreted in various ways, according to the chiefs themselves it was a mark of the greatest respect to wear the portrait of their sovereign on their breasts, and, even if only used as an identifying element by the artist, it serves to underline the positive tone of the meeting between the peace-maker Crowfoot and the Marquis of Lorne, making the scene an image suitable for the eyes of wary settlers.

M.M.

References

Hogarth, Paul. Artists on Horseback. New York : Watson-Guptill Publications, 1972.

"In the Great North-West with the Marquis of Lorne -- VIII." The Graphic, November 5, 1881.

Indian Treaties and Surrenders, From 1680-1902, vol. 2. Ottawa: Queen's Printer, 1891 (reprinted Toronto: Coles Publishing Co., 1971).

Jamieson, Melvill Allan. Medals Awarded to North American Indian Chiefs 1714-1922. London: Spink & Son Ltd., 1961.

Stanley, George F.G. The Birth of Western Canada. London, New York, Toronto: Longmans, Green and Co., 1936.

"The Vice-Regal Tour: Governor-General's Camp, Blackfoot Crossing, Bow River, en route Battleford to Fort Calgary, Sept. 9, and 10." The Globe, October 8, 1881.

déplacées vers la gauche, amorçant un demi-cercle qui guide le regard du premier plan gauche jusqu'au milieu de l'arrière-plan. Crowfoot, debout dans une attitude héroïque, est plus visible, et son bras droit levé est rappelé par les lignes verticales des tipis rajoutés à gauche; la tasse a disparu, et la main gauche serre un long bâton. Les deux parties se rejoignent au centre de l'oeuvre, où le coin du drapeau semble toucher Lorne assis, accentué par les éléments du premier plan horizontal : le chien, la carabine de l'Indien et le bouclier étendu.

Le tableau final contient des modifications subtiles, mais d'importance. On constate une meilleure mise en valeur des costumes et des objets indiens, et une atténuation de l'importance des symboles européens : par exemple, la carabine qui reposait près du chien a disparu, et l'un des guerriers au premier plan gauche est soudainement nanti d'un carquois. Une médaille a été ajoutée au cou du chef vêtu d'un manteau écarlate assis à droite de Crowfoot, peut-être Old Sun de la bribu des Pieds-Noirs, ou Bullhead de la tribu des Sarcis. Ces médailles sont probablement celles qui furent offertes aux chefs à l'occasion de la signature du traité n^{O} 7 (série en argent massif de trois pouces, dont l'avers porte l'effigie de la reine Victoria et dont un exemplaire est conservé dans la Collection nationale de médailles des Archives publiques), en même temps qu'un drapeau et un costume. On peut interpréter l'ajout de ce détail de diverses façons. Cependant, selon l'avis même des chefs, porter l'effigie de leur souverain sur leur poitrine représentait une marque de très grand respect et, même si l'artiste utilise ce détail seulement pour identifier les personnages, il sert à souligner le ton positif de la réunion entre Crowfoot le pacificateur et le marquis de Lorne, afin de rassurer les colons méfiants à qui cette image était destinée.

M.M.

Sources

HOGARTH, Paul, Artists on Horseback, New York : Watson-Guptill Publications, 1972.

"In the Great North-West with the Marquis of Lorne - VIII", The Graphic, 5 novembre 1881.

Indian Treaties and Surrenders, From 1680-1902, vol. 2, Ottawa : Queen's Printer, 1891, réimprimé, Toronto : Coles Publishing Co., 1971.

JAMIESON, Melvill Allan, Medals Awarded to North American Indian Chiefs 1714-1922, Londres : Spink & Son Ltd., 1961.

STANLEY, George F.G., The Birth of Western Canada, Londres, New York, Toronto : Longmans, Green and Co., 1936.

"The Vice-Regal Tour : Governor-General's Camp, Blackfoot Crossing, Bow River, en route Battleford to Fort Calgary, Sept. 9, and 10", The Globe, 8 octobre 1881.

39. Robert William RUTHERFORD (1857–1933)
The Surrender of Poundmaker to Major-General Middleton at Battleford, Saskatchewan, on May 26, 1885, 1887

Oil on canvas
91.7 x 122.5 cm (36-1/8 x 48-1/4 in.)
Inscribed in brushpoint and brown paint recto, l.l.: R.W. Rutherford / '87; the original frame, no longer on the picture, once covered a strip of canvas approximately 6.5 cm high along the bottom, on which are numerous signatures below a ruled border: RWR / RWRutherford / R.W. Rutherford / RWP . . . [sic]; in brushpoint and brown paint, verso, c.: Poundmaker's / last / Pow-wow. verso, l.r.: R.W. Rutherford. / The Citadel. / Quebec.
Purchased from the artist ca. 1888
Negative No.: C-2769

Four years after the Marquis of Lorne had toured the Northwest of Canada to promote immigration, the second Riel rebellion erupted in 1885, when the grievances of the Métis that had led to the insurrections of 1869–1870 were rekindled. During the first rebellion, the charismatic Métis leader, Louis Riel, had become a champion for their demands for land rights. Although the problems had begun to be peacefully resolved by Riel's effective negotiations with the government, the execution in 1870 of a prisoner held by the Métis outraged certain eastern segments of the country and served to interrupt temporarily any further progress. Many of the Métis later relocated in Saskatchewan, where they were again to rise in rebellion and recall Riel as their leader.

The Plains Indians had watched the decades of the 1870s and 1880s with trepidation. After many had experienced virtual starvation in the 1870s, the economic decline of the mid-1880s, which caused cutbacks in their food rations, increased the strain on an already intolerable situation. Isolated incidents began to reflect a loss of respect for the North West Mounted Police and aggression toward the settlers. The Cree and Stoney tribes in particular had aired their dissatisfaction at annual Thirst Dances. Big Bear, a Cree chief, had sought out as an ally another Cree chief from the Battleford reserve named Poundmaker, who commanded considerable respect, being the adopted son of Crowfoot, leader of the Blackfoot nation. Poundmaker, so named for his skill in constructing pounds to confine buffaloes during the hunt, also had the distinction of having accompanied the Marquis of Lorne on part of his Northwestern tour. Aware of the Indians' discontent, Riel envisaged their support in his plans to challenge the government's authority for a second time.

The knowledge of Riel's reappearance in Canada threatened the security of the Northwest, and in March 1885 Sir John A. Macdonald quickly appointed Major-General Frederick Middleton, a British Army veteran, to command the North West Field Force of the Canadian militia. He and his hastily assembled troops, composed largely of inexperienced volunteers, were ordered to move west to quell the uprising. Meanwhile Riel had been inciting the Indians by sending Métis couriers to the reserves with written appeals for support. A reply from Poundmaker to Riel, dated April 29, would later be used as evidence of complicity in the trial of the chief. Events during March and April — including the seizure of hostages at Batoche and Riel's

39. Robert William RUTHERFORD (1857–1933)
Poundmaker rendant les armes au major-général Middleton à Battleford, Saskatchewan, le 26 mai 1885, 1887

Huile sur toile
91,7 x 122,5 cm (36 1/8 x 48 1/4 po)
Inscription au pinceau et à l'huile brune, recto b.g. : R.W. Rutherford / '87; le cadre original couvrait une bande d'environ 6,5 cm séparée par une ligne au bas du tableau, où figurent de nombreuses signatures : RWR / RWRutherford / R.W. Rutherford / RWP ... [sic]; au pinceau et à l'huile brune, verso c. : Poundmaker's / last / Pow-wow.; verso b.d. : R.W. Rutherford. / The Citadel. / Quebec.
Acheté à l'artiste v. 1888
N° de négatif : C-2769

La deuxième rébellion du Nord-Ouest éclata en 1885, quatre ans après la tournée du marquis de Lorne pour promouvoir l'immigration dans cette région. De fait, les revendications des Métis qui avaient été à l'origine de l'insurrection de 1869–1870 venaient de se raviver. Lors de la première rébellion, Louis Riel, dirigeant métis doté d'un grand charisme, s'était fait le porte-parole et le défenseur des droits territoriaux de son peuple. Ses négociations avec le gouvernement avaient permis d'entrevoir une solution pacifique aux problèmes, mais l'exécution en 1870 d'un prisonnier détenu par les Métis outragea certains groupes de l'est du pays et interrompit temporairement les pourparlers. Beaucoup de Métis se réinstallèrent plus tard en Saskatchewan et, prêts à se rebeller de nouveau, ils rappelèrent Riel pour être leur chef.

Les décennies 1870 et 1880 furent très éprouvantes pour les Indiens des Plaines. Après la famine des années 1870, l'économie se mit à décliner (vers 1885), ce qui entraîna la diminution des rations de nourriture et aggrava une situation déjà très précaire. Des incidents isolés se produisirent, traduisant le mépris des Indiens à l'égard de la Police montée du Nord-Ouest et leur animosité envers les colons. Les Cris et les Assiniboines, par exemple, avaient exprimé leur mécontentement à leurs danses annuelles de la Soif. Un chef cri Big Bear réussit à rallier un autre chef cri de la réserve de Battleford. Ce chef s'appelait Poundmaker et inspirait beaucoup de respect, étant le fils adoptif de Crowfoot, grand chef des Pieds-Noirs. Poundmaker nommé ainsi pour son habileté à construire des enclos ("pounds") lors de la chasse aux bisons, s'était aussi distingué en accompagnant le marquis de Lorne dans une partie de sa tournée dans le Nord-Ouest. Conscient de l'insatisfaction des Indiens, Riel voulait les inclure dans ses plans pour contester de nouveau l'autorité gouvernementale.

Le retour de Riel menaçait la sécurité du Nord-Ouest, et dès mars 1885 sir John A. Macdonald nomma le major-général Frederick Middleton, vétéran de l'armée britannique, commandant de la milice canadienne dans la campagne du Nord-Ouest. Hâtivement rassemblées, ses troupes de volontaires inexpérimentés prirent le chemin de l'Ouest pour y réprimer l'insurrection. Entre-temps, Riel, par des messages écrits transmis par des Métis avait cherché à rallier des Indiens à sa cause. Une réponse de Poundmaker à Riel datée du 29 avril, fut d'ailleurs utilisée ultérieurement, comme pièce à conviction lors du procès du chef indien et servit à prouver sa complicité. Les opérations militaires

proclamation of a Métis provisional government on March 18-19, the defiance of the authority of the North West Mounted Police at Duck Lake on March 26, and the brutal murders of whites and Métis by Cree Indians at Frog Lake on April 1 — accelerated the pace of military operations.

There were three main areas of activity. Major-General Thomas Bland Strange, in command of the Alberta column, was sent to defend Fort Pitt, where Big Bear had been active. Although Colonel Otter's column was originally slated to back Middleton at Batoche, the horrifying events at Frog Lake determined that instead it should be sent ahead to protect Battleford. Defying orders to merely hold the fort, pressure from the settlers influenced Otter to strike back at Poundmaker and his insurgents. Although taken unawares at dawn on May 3, Poundmaker triumphed at the Battle of Cut Knife Hill, forcing Otter's army into full retreat with casualties. At Batoche, after a four-day battle the victorious Middleton secured the surrender of Riel on May 15, and the end of the rebellion was in sight. On May 14, ignorant of Riel's defeat, Poundmaker's band, in a last act of defiance, captured a supply wagon train, taking the teamsters prisoner. Several days later, en route to Battleford, Middleton received a letter from the chief, now asking for the terms of peace. Middleton replied gruffly that he would not negotiate with the Indians, stating he had men enough to defeat Poundmaker and his people, or at least to drive them away to starve in the woods, and ordered him to present himself at Battleford on Tuesday, May 26.

The surrender was recorded by the artist Robert William Rutherford, who served as a captain in the B Battery of the Royal Canadian Artillery under Otter at Cut Knife Hill. He had studied at the Ottawa Art School in the early 1880s and is known to have executed drawings and watercolours while stationed in Kingston, Halifax, Quebec, and other eastern localities, as evidenced by works in the Public Archives collection. He provided illustrations for the Canadian Illustrated News reminiscent of the journalistic documentation of Sydney Prior Hall, and also exhibited at the Royal Canadian Academy in 1885.

Despite the possibly fanciful additions of the teepees looming in the right background, Rutherford's painting seems to capture with some authenticity the spirit of the meeting, with the unyielding Major-General Middleton, backed by his military entourage, meting out the full measure of the law. The group of Indians, wearing their finest costumes with colourful striped blankets, exotic headwear, and striking jewelry and accessories, has been skilfully portrayed by the artist. Like Hall, Rutherford provides a key to the personalities depicted in the painting. Among the military party can be found Major-General Middleton to the right, given prominence by being the only figure seated on a chair; Colonel Otter, the fifth person from the right edge of the work; and Lieutenant-Colonel W.M. Herchmer of the North West Mounted Police, the uniformed figure behind the right shoulder of the gesticulating interpreter named Hourie. Herchmer is also represented in the Sydney Prior Hall painting (Cat. No. 38) as one of Lorne's party.

The group of sixty to seventy squatting Indians are

s'intensifièrent à la suite des événements de mars et d'avril, y compris la capture d'otages à Batoche, la proclamation du gouvernement provisoire de Riel les 18 et 19 mars, un accrochage avec la Police montée du Nord-Ouest à Duck Lake le 26 mars et les assassinats de Blancs et de Métis commis par les Cris au lac Frog le 1er avril.

Les déploiements eurent lieu principalement dans trois régions. Le major-général Thomas Bland Strange, chef de la colonne de l'Alberta, partit défendre le fort Pitt où Big Bear menait l'insurrection. Le colonel Otter devait à l'origine prêter main-forte à Middleton à Batoche, mais fut plutôt envoyé à Battleford à la suite des terribles événements du lac Frog. Au lieu de simplement respecter les ordres et de protéger le fort, Otter, talonné par les colons, usa de représailles contre Poundmaker et ses hommes. Malgré une attaque-surprise à l'aube du 3 mai, Poundmaker remporta la bataille de Cut Knife Hill, faisant des victimes parmi les troupes d'Otter et les obligeant à battre en retraite. Le 15 mai, après quatre jours de combat à Batoche, Middleton obtint la capitulation de Riel; la rébellion tirait alors à sa fin. Le 14 mai, ignorant la défaite de Riel, la bande de Poundmaker, en un dernier geste provocateur, s'empara d'un convoi de marchandises et captura les conducteurs des chariots.

Plusieurs jours après, Middleton en route pour Battleford reçut un message du chef indien prêt à négocier la paix. Il répondit avec rudesse qu'il ne traiterait pas avec les Indiens et qu'il avait suffisamment d'hommes pour mater Poundmaker et son peuple, ou du moins pour les chasser dans les bois et les faire mourir de faim. Il lui ordonna de se présenter à Battleford le mardi 26 mai.

La scène de la capitulation fut peinte par Robert William Rutherford, capitaine de la batterie B de l'artillerie royale canadienne sous le commandement d'Otter à Cut Knife Hill. Rutherford avait étudié à l'Ottawa Art School au début des années 1880 et avait profité de ses affectations à Kingston, Halifax, Québec et d'autres villes de l'Est pour réaliser des dessins et des aquarelles comme en fait foi la collection des Archives publiques. Il collabora au Canadian Illustrated News en fournissant des illustrations qui rappelaient les dessins documentaires de Sydney Prior Hall, et participa également à l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada en 1885.

Malgré les tipis peut-être imaginaires de l'arrière-plan, Rutherford semble avoir traduit avec assez de fidélité l'atmosphère de l'assemblée, notamment l'inflexibilité du major-général Middleton et de son entourage, conscients de leur position d'autorité. Le peintre a su reproduire avec habileté le groupe d'Indiens : on les voit dans leurs plus beaux costumes, avec leurs couvertures aux rayures colorées, leurs coiffures exotiques, leurs bijoux et ornements remarquables. Tout comme Hall, Rutherford a exécuté un dessin avec une légende pour identifier les personnages.

Parmi les militaires se trouvent à droite le major-général Middleton qui attire l'attention étant le seul assis sur une chaise; le colonel Otter, cinquième à partir de la droite; et le lieutenant-colonel W.M. Herchmer de la Police montée du Nord-Ouest, le personnage en uniforme qu'on aperçoit derrière l'épaule droite de

arranged in a semi-circle face-to-face with Middleton, Poundmaker being the central figure behind the peace-pipe lying on the ground, which, the artist stated, was offered by the chief in vain throughout the meeting. One of the participants, Major C.A. Boulton, described the flamboyant assemblage:

> They were well dressed in their fashion, being painted up in war costume. Some of the men were adorned with kid gloves, others had on ladies' hats and feathers, and all presented a most picturesque group . . . Poundmaker is a fine-looking Indian, and one cannot help being interested in him . . . .

Through the interpreter, Poundmaker and his followers were interrogated about their support of Riel as well as the plunders and the murders of Tremont, a settler shot on his own land, and Payne, a farm instructor at the Stoney Reserve. The group as depicted by Rutherford and identified in the key drawn by the artist, includes in the first row, left to right: Chicoosis (Frenchman), Mosquito (Chief of the Stoneys), Bear's Head, Pietu (Thunder), Watani (Bird Tail), Lean Man (a Stoney chief), Right and Left (Stoney Indian), Poundmaker (Chief of the Crees), and directly behind him Yellow Mud Blanket (his brother), Falling Through the Ice, and lastly Poundmaker's mother. At the end of the council, Itka (One Who Turns a Blanket Inside-out) confessed to Payne's murder, and Wawanice (The Man Without Blood), in the painting located in the first row of standing figures, second from the left wrapped in a blanket and wearing a hat, admitted to killing Tremont. As the Indians were led away to prison, Middleton softened somewhat and said: "Tell Poundmaker I'll mention he treated the prisoners well."

Big Bear eventually surrendered at Fort Carlton on July 2, and the prosecutions began. Riel was convicted of treason in August and hanged on November 16 at Regina. Poundmaker was tried on August 17 and found guilty of treason-felony along with Big Bear, and both were sentenced to three years imprisonment in Stony Mountain Penitentiary in Manitoba, with their terms being later reduced. After sentencing, it is documented that Poundmaker said: "I would rather prefer to be hung at once than to be in that place." Shortly after his release from prison, the chief died on July 4, 1886, at the Blackfoot Reserve at Gleichen in present-day Alberta. (The burial was drawn by the artist William Brymner, who was there on a sketching trip and later returned to make other Indian portraits. See Cat. No. 40.) In all, forty-four Indians were convicted of divers offences, eleven condemned to death, and eight hanged. The Crees returned to their life of agricultural subjugation and more stringent government policies of food rationing. A commission set up by the government attempted to settle Métis land claims. Major-General Middleton's aspirations to become president of a Canadian insurance company were thwarted when a scandal surfaced implicating him in the theft of some furs that had been mistaken for war booty. His appointment by the Queen in 1886 as Keeper of the Crown Jewels, however, must have helped to restore his dignity. Colonel Otter commanded the first Canadian participants in the South African War and later became the first Canadian-born officer to command the Canadian military forces.

M.M.

l'interprète Hourie qui gesticule. Herchmer figure également dans le tableau de Sydney Prior Hall (n° 38 du catalogue) en tant que membre de l'entourage de Lorne.

Poundmaker est peint au centre d'une soixantaine d'Indiens assis en demi-cercle face à Middleton, derrière le calumet de paix posé sur le sol. L'artiste nous apprend que le chef Poundmaker essaya vainement d'offrir le calumet à Middleton durant la rencontre. Un des participants, le major C.A. Boulton, décrivit comme suit cet événement haut en couleurs :

> Ils avaient revêtu leurs plus beaux atours, arborant leurs peintures de guerre. Certains hommes portaient des gants de chevreau, d'autres des chapeaux de femme et des plumes, bref ils formaient un groupe fort pittoresque... Poundmaker a fière allure, et l'on ne peut s'empêcher de s'intéresser à lui...

Par le truchement d'un interprète, Poundmaker et ses hommes furent interrogés sur leur appui à Riel, sur différents pillages et sur deux meurtres : celui du colon Tremont abattu sur sa terre et celui d'un dénommé Payne, instructeur agricole à la réserve des Assiniboines.

D'après le dessin comportant une légende, le groupe comprend de gauche à droite au premier rang : Chicoosis (Français), Mosquito (chef des Assiniboines), Bear's Head; Pietu (Tonnerre); Watani (Queue d'oiseau); Lean Man (un chef des Assiniboines); Right and Left (Assiniboine); Poundmaker (chef des Cris) et, derrière lui, Yellow Mud Blanket (son frère); Falling Through the Ice; et enfin la mère de Poundmaker. A la fin du conseil, Itka (celui qui retourne la couverture) avoua le meurtre de Payne, et Wawanice (l'homme dépourvu de sang), au premier rang des personnages debout (deuxième à gauche) enveloppé dans une couverture et coiffé d'un chapeau, reconnut avoir tué Tremont. Au moment où les Indiens étaient amenés en prison, Middleton fléchit quelque peu et déclara : "Dites à Poundmaker que je mentionnerai qu'il a bien traité les prisonniers".

Big Bear finit par capituler au fort Carlton le 2 juillet et les poursuites commencèrent. Riel fut reconnu coupable de trahison en août et pendu le 16 novembre à Regina. Poundmaker fut jugé le 17 août et trouvé coupable de trahison et crime contre l'État, comme Big Bear d'ailleurs, et tous deux furent condamnés à trois ans de détention à la prison de Stony Mountain (Manitoba). Leurs sentences furent commuées par la suite. Après le jugement, Poundmaker aurait déclaré : "Je préférerais être pendu dès maintenant plutôt que d'aller moisir là-bas". Il mourut le 4 juillet 1886, sur la réserve des Pieds-Noirs à Gleichen, aujourd'hui en Alberta, peu après sa sortie de prison. L'enterrement fut dessiné par l'artiste William Brymner qui était sur les lieux. Il revint plus tard pour réaliser d'autres portraits d'Indiens (voir le n° 40 du catalogue). En tout, quarante-quatre Indiens furent reconnus coupables de divers délits, onze condamnés à mort et huit pendus. Les Cris retournèrent à leurs champs, assujettis à des mesures gouvernementales encore plus sévères. Une commission gouvernementale fut créée pour résoudre les revendications territoriales des Métis. Le major-général Middleton

References

Boulton, Major. Reminiscences of the North-West Rebellions. Toronto: The Grip Printing and Publishing Co., 1886.

Harper, J. Russell. Early Painters and Engravers in Canada. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1970.

Morton, Desmond. The Last War Drum. Toronto: A.M. Hakkert Ltd., 1972.

Mulvaney, Charles Pellam. The History of the North-West Rebellion of 1885. Toronto: A.H. Havey & Co., 1885.

Trials of the North-West Rebellion 1885. Ottawa: MacLean, Roger & Co., 1886.

40. William BRYMNER (1855-1925)
A Blackfoot Chief, ca. 1906
Oil on canvas
81.4 x 51.0 cm (32-1/16 x 20-1/16 in.)
Inscribed in brushpoint and brown paint, l.l.: W^M BRYMNER
Purchased in 1926
Negative No.: C-4555

William Brymner was two years old when his family emigrated to Canada in 1857 from his birthplace in Greenock, Scotland. He was to witness the beginning of Canada's nationhood when Sir John A. Macdonald succeeded in uniting the provinces and ensured future development by building the Canadian Pacific Railway to link the East to the West. Brymner lived to see the changes of the twentieth century and the maturity brought by the First World War. Canadian painting evolved as well: artists were gradually breaking from European traditions and seeking a new national identity. Aspiring artists were encouraged by the appearance of new organizations such as the Art Association of Montreal in 1860, the Ontario Society of Artists in 1872, and the Royal Canadian Academy in 1880.

Douglas Brymner, William's father, became the first Dominion Archivist in 1872 and settled in Ottawa with his family. Contemplating a career in architecture, William went to Paris in 1878 and instead studied art at the Académie Julian under some of France's noted history, genre, and portrait painters. Financial need forced him to return home, where he taught for a living, first at the Ottawa School of Art in 1880, and later as Director

dut renoncer à son ambition d'être président d'une compagnie d'assurances canadienne après qu'un scandale eut associé son nom à un vol de fourrures qui, par erreur, avaient été prises comme butin de guerre. Toutefois, lorsque la Reine le nomma gardien des joyaux de la Couronne en 1886, il reprit un peu de sa dignité. Le colonel Otter commanda les premières troupes canadiennes envoyées à la guerre des Boers et devint le premier officier d'origine canadienne à commander les forces armées du pays.

M.M.

Sources

BOULTON, major, Reminiscences of the North-West Rebellions, Toronto : The Grip Printing and Publishing Co., 1886.

HARPER, J. Russell, Early Painters and Engravers in Canada, Toronto et Buffalo : University of Toronto Press, 1970.

MORTON, Desmond, The Last War Drum, Toronto : A.M. Hakkert Ltd., 1972.

MULVANEY, Charles Pellam, The History of the North-West Rebellion of 1885, Toronto : A.H. Havey & Co., 1885.

Trials of the North-West Rebellion 1885, Ottawa : MacLean, Roger & Co., 1886.

40. William BRYMNER (1855-1925)
Chef pied-noir, v. 1906
Huile sur toile
81,4 x 51,0 cm (32 1/16 x 20 1/16 po)
Inscription au pinceau et à l'huile brune, b.g. : W^M BRYMNER
Acheté en 1926
N^O de négatif : C-4555

William Brymner n'était âgé que de deux ans lorsque sa famille quitta Greenock en Écosse, où il était né, pour se fixer au Canada, en 1857. Il allait être témoin des débuts de la nation canadienne, au moment où sir John A. Macdonald réussit à unir les provinces, puis consolida ce lien par la construction d'un chemin de fer transcontinental. Brymner allait vivre les changements qui ont marqué le début du XX^E siècle, ainsi que la Première Guerre mondiale. La peinture canadienne évolua elle aussi: les artistes, en quête d'une identité propre, rompirent progressivement avec les traditions européennes. La presse et le public se prirent d'intérêt pour l'art, et le mécénat s'accrût. Les jeunes artistes ambitieux furent encouragés par la création de nouveaux organismes tels la Société des Arts de Montréal (1860), l'Ontario Society of Artists (1872) et l'Académie royale des arts du Canada (1880).

Lorsque Douglas Brymner, père de William, devint le premier archiviste fédéral en 1872, toute la famille alla s'installer à Ottawa. William se rendit à Paris en 1878 envisageant une carrière dans l'architecture, mais choisit plutôt la peinture et s'inscrivit à l'Académie Julian où il

of Art Classes at the Art Association of Montreal in 1886. However, he never forgot his professional training and returned to Europe frequently. Brymner gradually achieved recognition, receiving medals at international exhibitions and commissions from important patrons, including one from the Canadian Pacific Railway. He was accepted by the Royal Canadian Academy at the age of thirty-one, and in 1909 was elected president of the Academy, resigning in 1917 after suffering a paralytic stroke.

Brymner made several excursions to western Canada to paint the newly opened territory, the first being in 1886 when he travelled on the C.P.R. to the Blackfoot Indian Reservation at Gleichen in present-day Alberta. One small painting, "Giving Rations to the Blackfoot Indians" (Art Gallery of Hamilton), received positive reviews, the Montreal Herald stating that Brymner had "a fine grasp of the subject." Paintings from two other trips in 1892 and 1893 reflect western subjects, and he produced a studio work in 1901, possibly as part of a C.P.R. commission, called "Kicking Horse Pass," (collection of the Corporation of the City of Toronto). He exhibited the present portrait of a Blackfoot Indian in 1906 at the Art Association of Montreal, and four years later at the Walker Art Gallery in Liverpool, England. The painting was acquired by the Public Archives from the Watson Art Gallery in Montreal in 1926, under the title, "A Blackfoot Chief." Brymner painted ten similar Indian heads, and it is believed that this particular painting originates from one of his later visits to the Gleichen Reservation.

A mature work by Brymner, the portrait is executed in a painterly style. Brymner, influenced by the Impressionist Movement in France, was well aware of the new concerns with light and atmosphere and the experiments with freer and looser paint application. He painted with other artists who had studied abroad, namely Maurice Cullen and James Wilson Morrice. In this context, the critics of the Liverpool exhibition who said that the Canadian work was not representative of a Canadian school, and displayed European influence, may have been partially justified.

The half-length portrait shows the sitter with his head turned slightly to the left and his arms resting in his lap, although the hands are not visible. The figure fills the foreground space, pressing outward toward the viewer and forcing the eye to comprehend the entire image instantaneously. A second glance reveals the limited palette of the artist, characteristic of Brymner, which, coupled with an emphasis on vertical lines, directs the eye through a systematic analysis of the figure. The white feathers of the headdress accentuate the head and face. The beautifully modelled facial features, painted in tones of brown, are enlivened with highlights of white and red, and although the introspective eyes and partially opened mouth give the figure a degree of animation, the Indian retains a powerfully resigned composure. The downward lines of the long braids lead the eye to the rather flat expanse of the body, which has been painted with broad brushstrokes of red and blue. The brown background, although subtly enlivened by a pattern of criss-cross brushstrokes, effectively seals off further penetration of the eye into the pictorial space. We are presented with a psychological study of a Blackfoot chief that goes far

eut pour maîtres quelques-uns des plus éminents peintres français d'histoire, de genre et de portraits. A court d'argent, il dut rentrer au pays et enseigna pour gagner sa vie. D'abord professeur à l'Ottawa School of Art en 1880, il devint plus tard directeur de l'enseignement des beaux-arts à la Société des Arts de Montréal en 1886, ce qui ne l'empêcha nullement de retourner régulièrement en Europe pour se perfectionner. Brymner acquit peu à peu du renom. Ainsi se vit-il attribuer des médaillles lors d'expositions internationales, et d'importants clients, dont la compagnie de chemin de fer du Canadien Pacifique, lui commandèrent des oeuvres. Il fut admis à l'Académie royale des arts du Canada à l'âge de trente et un ans et en fut élu président en 1909, mais une attaque de paralysie l'obligea à démissionner en 1917.

Brymner fit plusieurs voyages dans l'Ouest canadien, pour peindre ce territoire plus facilement accessible depuis la construction du chemin de fer. Lors de son premier voyage en 1886, il se rendit à bord d'un train du Canadien Pacifique à la réserve des Pieds-Noirs à Gleichen (aujourd'hui en Alberta). Une petite huile intitulée "Distribution des rations aux Pieds-Noirs" (Art Gallery of Hamilton) obtint de bonnes critiques; le Montreal Herald affirmait notamment que Brymner avait "très bien saisi le sujet". Les deux voyages dans l'Ouest effectués par l'artiste en 1892 et 1893 lui inspirèrent d'autres tableaux, notamment son "Col du Cheval-Qui-Rue" (collection de la municipalité de Toronto), réalisé en atelier en 1901 et peut-être commandé par le Canadien Pacifique. Le portrait présenté ici fut exposé en 1906 à la Société des Arts de Montréal puis, quatre ans plus tard, à la Walker Art Gallery de Liverpool en Angleterre. Les Archives publiques l'ont acquis en 1926 de la galerie Watson à Montréal, sous le titre "Chef pied-noir". Brymner a peint dix têtes d'Indiens de ce type et celle-ci aurait été exécutée lors d'une de ses dernières visites à la réserve de Gleichen.

La facture de ce portrait est typique du style de Brymner parvenu à maturité. Influencé par l'impressionnisme français, l'artiste connaissait bien l'importance de la lumière, de l'atmosphère et d'une application plus libre des couleurs. Il travailla aux côtés de peintres comme Maurice Cullen et James Wilson Morrice qui avaient étudié à l'étranger. A cet égard, les critiques de l'exposition de Liverpool n'avaient peut-être pas tout à fait tort d'affirmer qu'il n'existait pas vraiment d'école canadienne et que nos artistes empruntaient beaucoup à la peinture européenne.

Sur ce portrait en buste, le modèle a la tête légèrement tournée vers la gauche, et ses mains, qu'on ne voit pas, reposent sur ses genoux. Occupant l'avant-plan, le personnage s'impose à l'attention du spectateur, l'obligeant à embrasser complètement l'image au premier coup d'oeil. Un second regard révèle une palette limitée (caractéristique de Brymner) qui, combinée aux lignes verticales accentuées, convient l'oeil à une analyse systématique du personnage. Les plumes blanches de la coiffure font ressortir la tête et le visage. Des rehauts blancs et rouges donnent de l'éclat à ce dernier, peint dans des tons de brun et magnifiquement modelé. En dépit d'une certaine expressivité née du regard introspectif et de la bouche entrouverte, une résignation imposante émane

beyond a mere documentary interest in exotic costume.

Brymner spent his final days travelling in Europe, and died in 1925 while visiting his wife's family in England. He had received honours during his lifetime, among them the Order of the Companion of St. Michael and St. George in 1915 for his efforts in organizing a show and sale of Canadian paintings to aid the war effort. He was admired as a teacher by such notable students as Clarence Gagnon, Prudence Heward, Edwin Holgate, and Anne Savage. In a letter to Gagnon in 1904, Brymner summed up his straightforward artistic philosophy:

> . . . it is well to carry a picture as far as you can while enthusiastic about your subject . . . . I think you should have a very definite idea of what you want to do in a picture before you begin it and then stick to your first impression . . . hammering at it till you get it . . . . (quoted in Braide, pp. 51-52).

M.M.

References

Braide, Janet G. William Brymner 1855-1925 A Retrospective. Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1979.

Colgate, William. Canadian Art Its Origin and Development. Toronto: The Ryerson Press, 1943.

Hubbard, R.H. The National Gallery of Canada Catalogue, vol. 3: Canadian School. Ottawa: National Gallery of Canada, 1960.

MacDonald, Colin S. A Dictionary of Canadian Artists, vol. 6. Ottawa: Canadian Paperbacks Publishing Ltd., 1967.

du personnage. Les lignes des longues tresses pendantes font glisser l'oeil jusqu'au torse très peu nuancé, peint à larges traits rouges et bleus. L'arrière-plan peint en brun, malgré une certaine vigueur subtilement insufflée par les coups de pinceau entrecroisés empêche l'oeil de pénétrer plus loin dans l'espace pictural. Bien plus qu'une simple description détaillée d'un costume exotique, cette oeuvre constitue une véritable étude psychologique d'un chef pied-noir.

A la fin de sa vie, Brymner voyagea en Europe. Il mourut en 1925 lors d'une visite dans sa belle-famille en Angleterre. Il fut nommé Compagnon de l'Ordre de Saint-Michel et de Saint-Georges en 1915 pour avoir organisé une exposition commerciale de tableaux canadiens en guise de participation à l'effort de guerre. Certains de ses élèves qui se sont particulièrement illustrés, comme Clarence Gagnon, Prudence Heward, Edwin Holgate et Anne Savage, avaient beaucoup d'admiration pour lui. Sa conception de l'art était toute simple et il la résume assez bien dans cette lettre adressée à Clarence Gagnon en 1904 :

> ... il est bon de mener un tableau aussi loin que possible tant qu'on est enthousiasmé par son sujet... Il me semble qu'on devrait avoir une idée très précise de ce qu'on voudrait faire dans un tableau avant de le commencer, et ensuite s'en tenir à cette première impression... s'y obstinant jusqu'au résultat souhaité...
> (Braide, p. 51)

M.M.

Sources

BRAIDE, Janet G., William Brymner 1855-1925 Aperçu rétrospectif de l'artiste, Kingston : Agnes Etherington Art Centre, 1979.

COLGATE, William, Canadian Art Its Origin and Development, Toronto : The Ryerson Press, 1943.

HUBBARD, R.H. The National Gallery of Canada Catalogue, vol. 3, Canadian School, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1960.

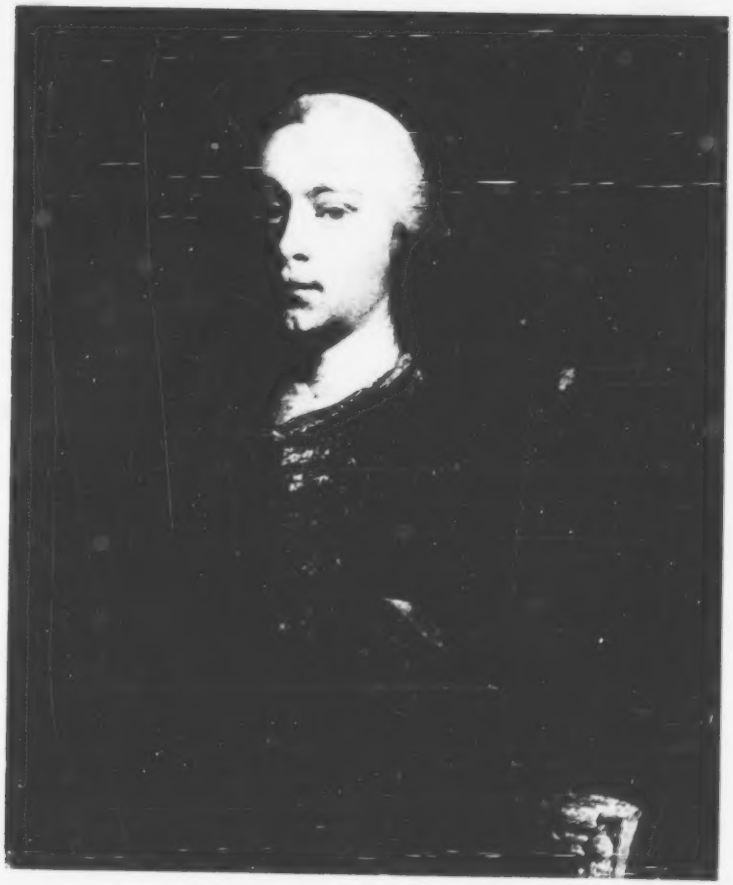
MACDONALD, Colin S. A Dictionary of Canadian Artists, vol. 6, Ottawa : Canadian Paperbacks Publishing Ltd., 1967.

Reproductions

1

2

3



4

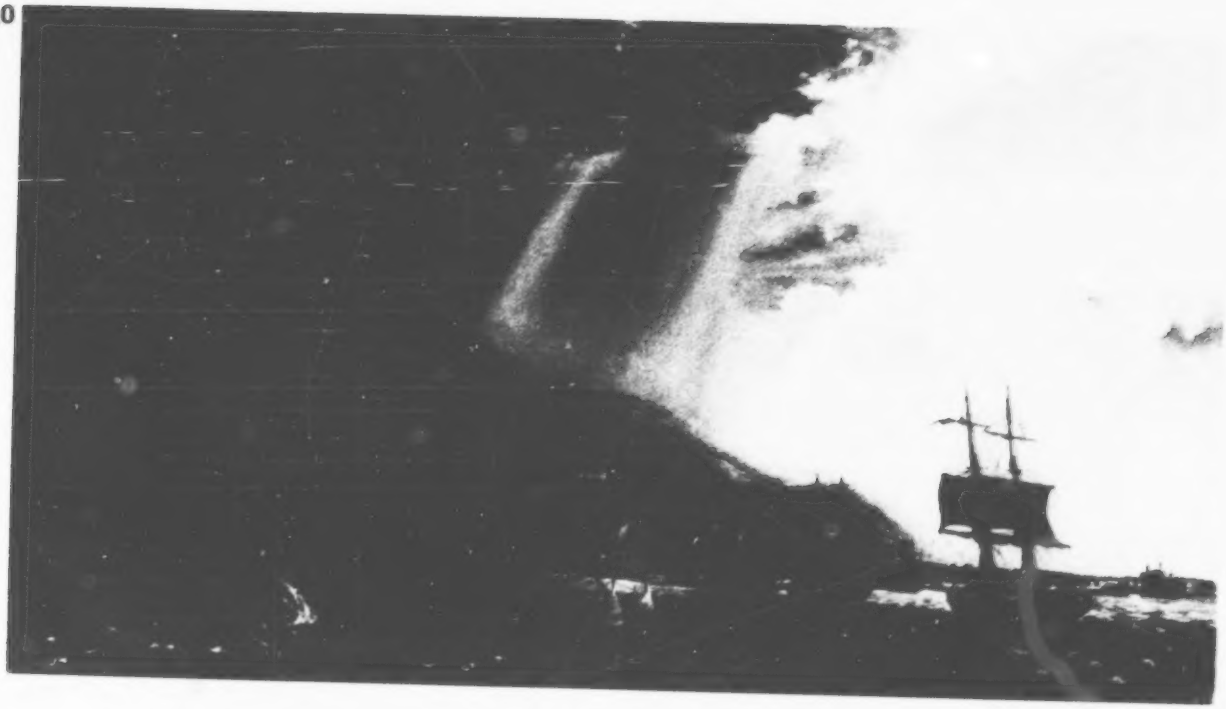
5

6

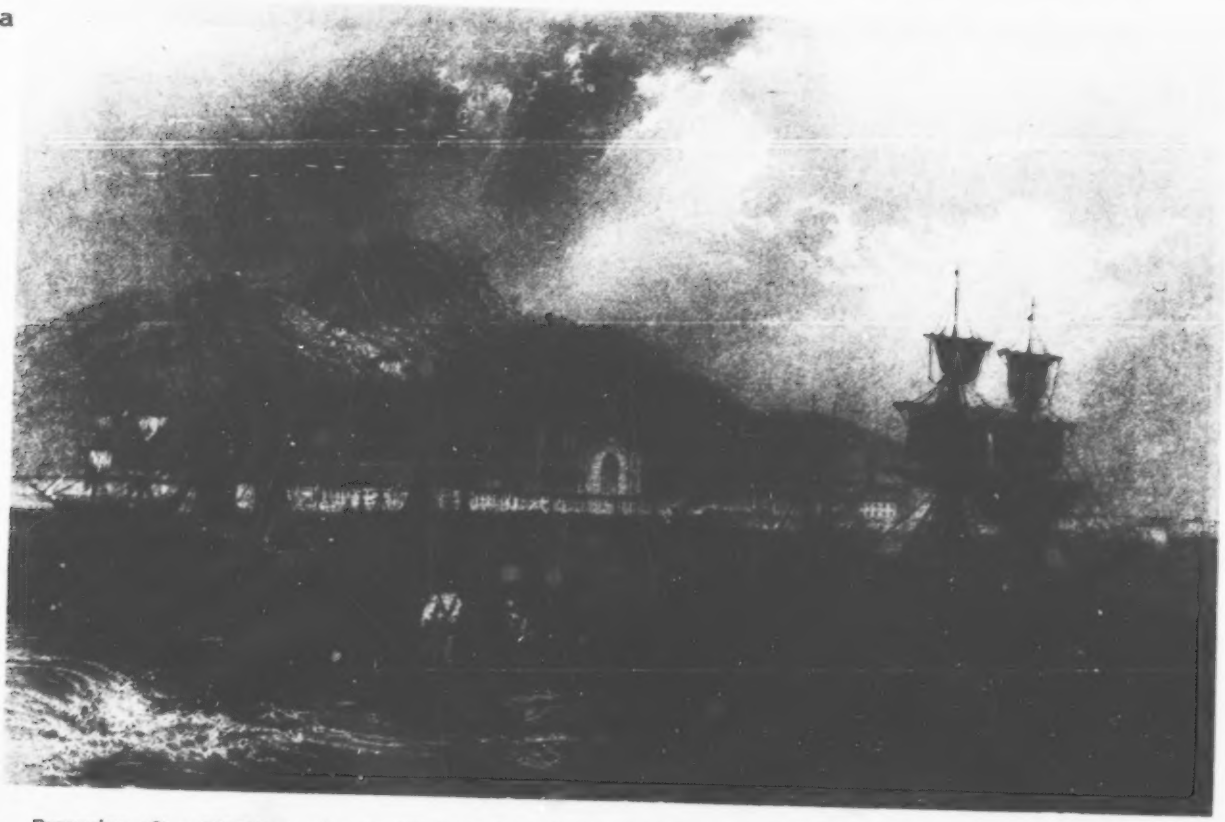
7

8

9



a



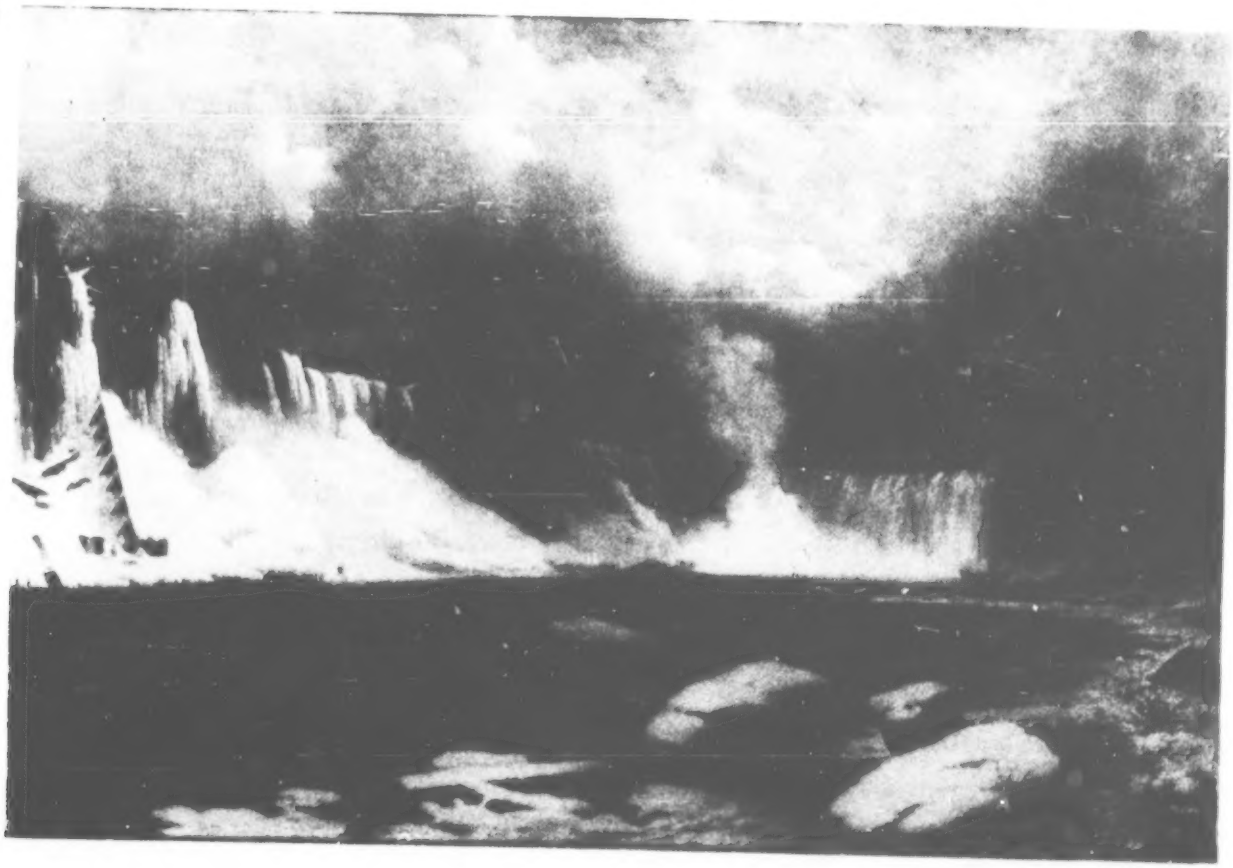
Engraving after BARTLETT, View of Montreal from the St. Lawrence River, 1841, Public Archives of Canada, Ottawa/Gravure d'après BARTLETT, Vue de Montréal à partir du fleuve Saint-Laurent, 1841, Archives publiques du Canada, Ottawa /(C-2342)

11

12

13

14



15

16

17

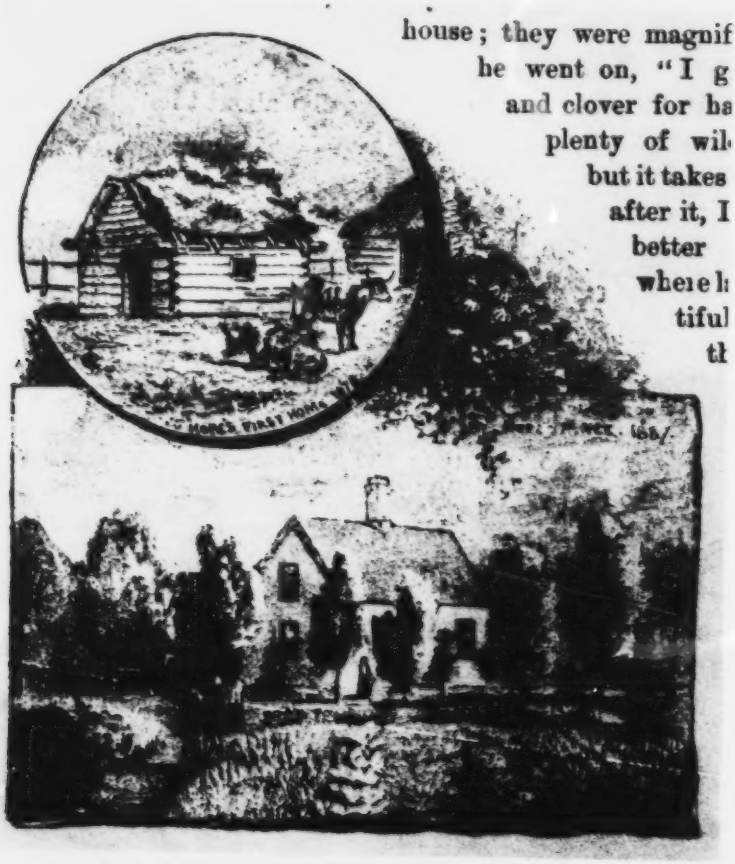
18

19

20

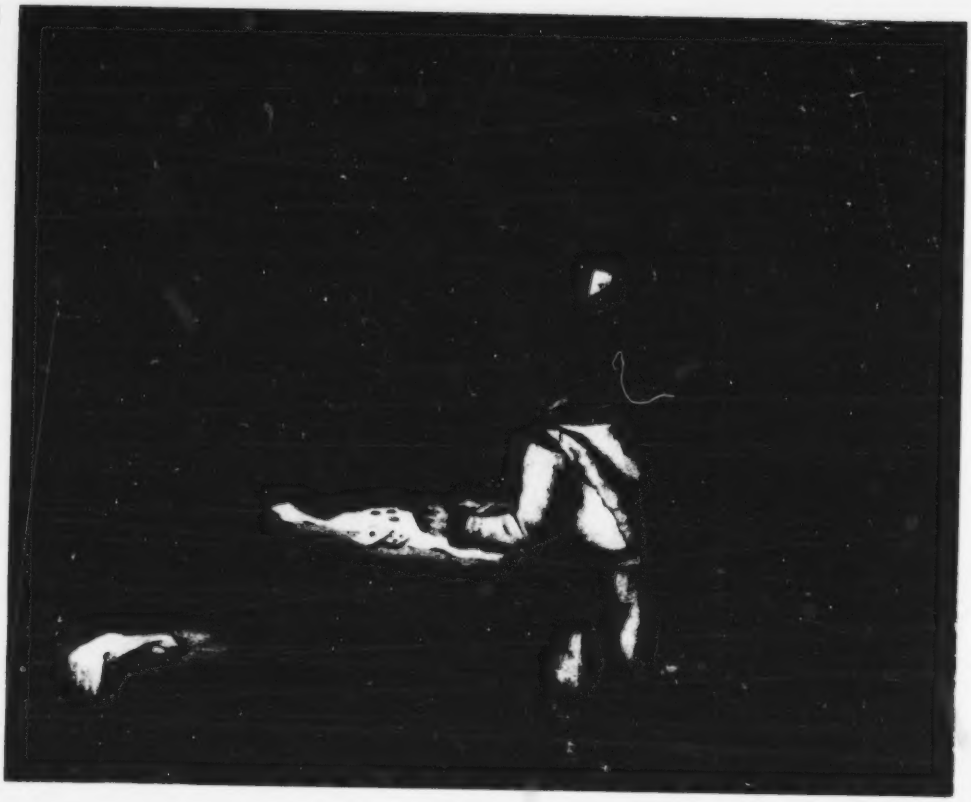
21

21 a



Photomechanical process after ROPER, Maple Grove, Manitoba, 1891, Public Archives of Canada, Ottawa /Procédé photomécanique d'après ROPER, Maple Grove, Manitoba, 1891, Archives publiques du Canada, Ottawa /(C-121415)

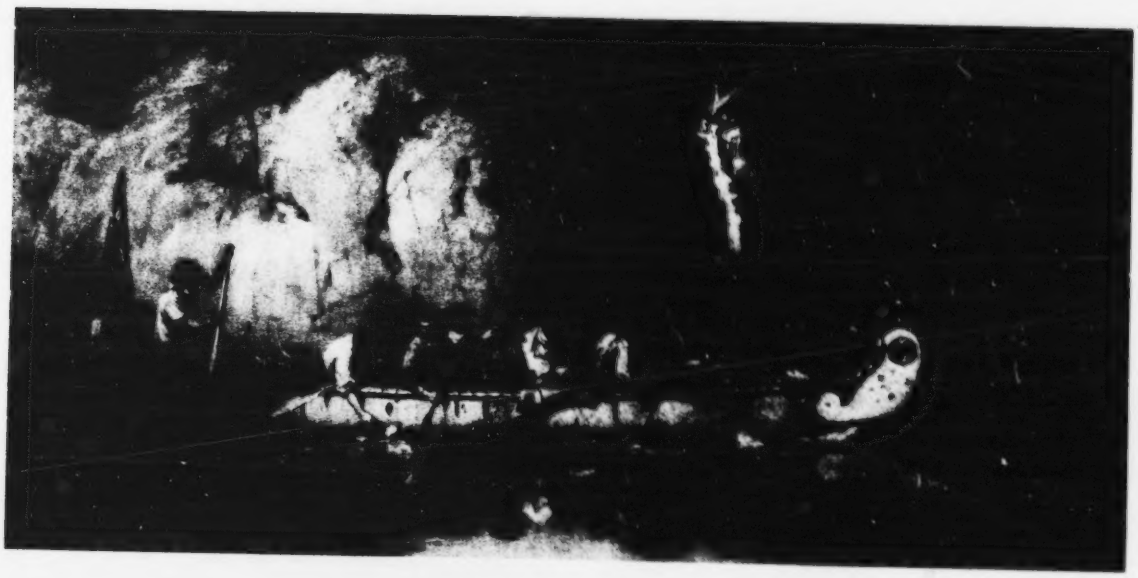
22



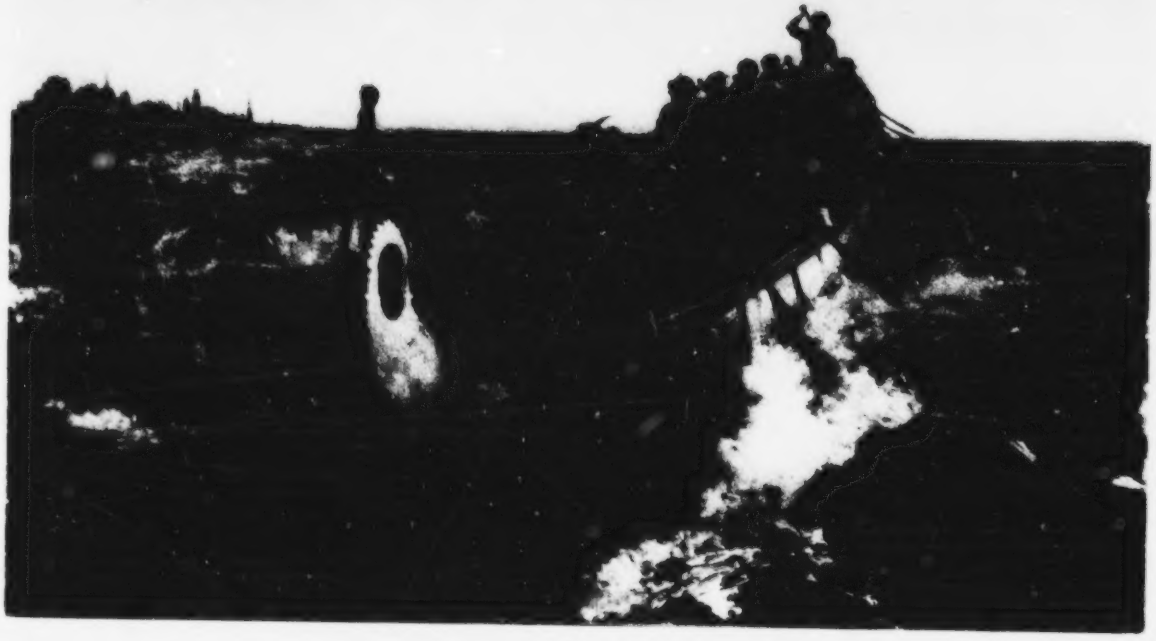
23

24

25



26



27

8

28 a

HAMEL, Portrait of Sir Etienne-Paschal Taché, 1850, oil on canvas, National Gallery of Canada, Ottawa /HAMEL, Portrait de sir Étienne-Paschal Taché, 1850, huile sur toile, Galerie nationale du Canada, Ottawa

29 a

EWING & CO., Toronto, Portrait of Sir John A. MacDonald, c. 1868-1870, photograph, Archives of Ontario, Toronto /EWING & CO., TORONTO, Portrait de sir John A. MacDonald, v. 1868-1870, photographie, Archives de l'Ontario, Toronto

30

31

31a

ORPEN, A Meeting of the Peace Conference at the Quai d'Orsay, 1919, oil on canvas, Imperial War Museum, London/ORPEN, Une réunion de la Conférence de la paix au Quai d'Orsay, 1919, huile sur toile, Imperial War Museum, Londres

32

33

4

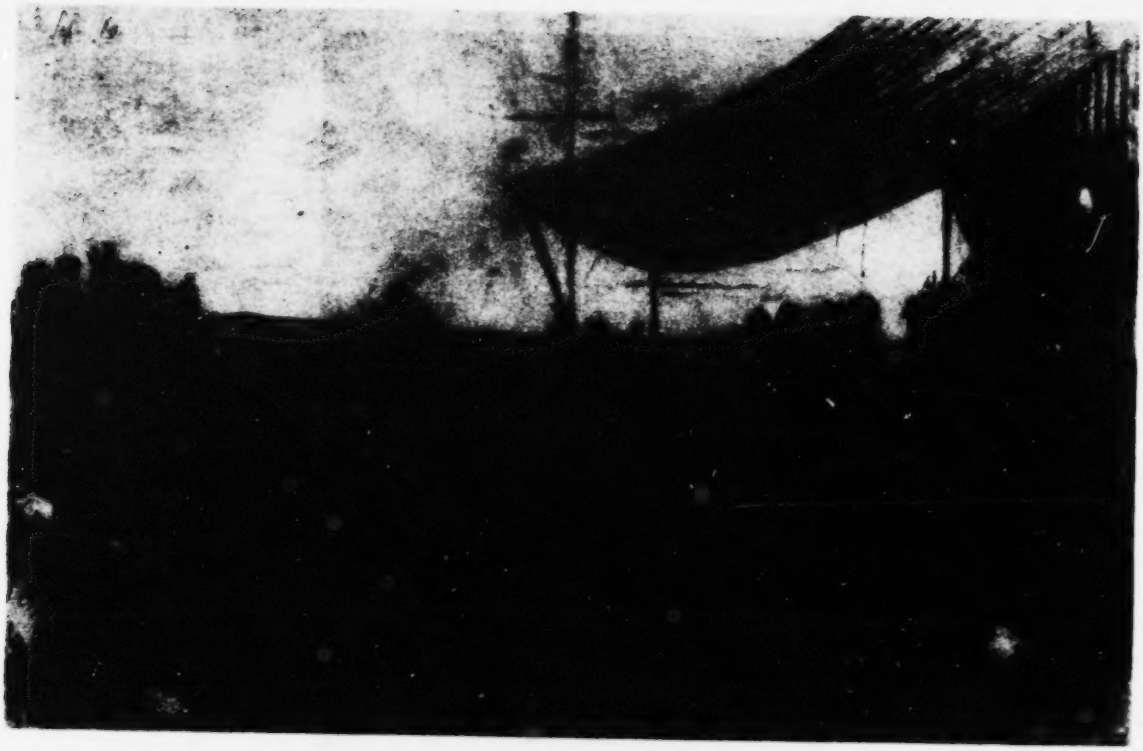
35

36

37

38

38 a



HALL, Sketch for "Crowfoot Addressing the Marquis of Lorne", 1881, pencil and opaque white, Public Archives of Canada /HALL, Croquis pour "Crowfoot s'adressant au marquis de Lorne", 1881, crayon et blanc opaque, Archives publiques du Canada /(C-11068)

39

40